


No. 4077.156
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

RENSEIGNEMENTS

SUR LES

BEAUX-ARTS

A

GENÈVE

PAR

J.-J. RIGAUD

Ancien Syndic, Président de la Classe des beaux-arts

NOUVELLE ÉDITION

publiée à la demande de

LA CLASSE DES BEAUX-ARTS DE GENÈVE

GENÈVE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES

1876

RENSEIGNEMENTS

SUR LES

BEAUX-ARTS A GENÈVE


Jules Hébert 1875
Imp. Lemercier & Cie Paris

RENSEIGNEMENTS

SUR LES

BEAUX-ARTS

A

GENÈVE

PAR

J.-J. RIGAUD

Ancien Syndic, Président de la Classe des beaux-arts

NOUVELLE ÉDITION

publiée à la demande de

LA CLASSE DES BEAUX-ARTS DE GENÈVE

GENÈVE

IMPRIMERIE JULES-GUILLAUME FICK

—

1876

Appréciés et souvent cités avec éloges, les *Renseignements sur les beaux-arts à Genève* sont devenus une rareté. La première édition de ce recueil, publié il y a vingt-cinq ans, se trouva vite épuisée, et ne devint le partage que d'un petit groupe de lecteurs. Mais un quart de siècle a suffi pour assurer à l'art et à son histoire une faveur croissante ; tout ce qui touche au beau provoque d'assez vives sympathies ; en sorte que la voix publique s'est fait entendre plus d'une fois sur la difficulté, sinon sur l'impossibilité de connaître des pages précieuses et curieuses à différents égards.

Attentive à des regrets partagés par elle, en même temps qu'animée du désir de donner toute publicité aux travaux de son ancien Président, la Classe des beaux-arts, sur la proposition d'un de ses membres, n'hésita pas à voter en principe la réimpression des *Renseignements.* La famille de feu M. le syndic Rigaud fut informée de ce qui se passait ; et loin de mettre obstacle à un désir unanime, elle rendit aussitôt possible par sa libéralité l'accomplissement du projet, dont les finances de la Classe auraient pu faire ajourner l'exécution. On convint toutefois que le texte primitif de M. Rigaud serait maintenu tel quel, sans aucune modification, et que de petites notes placées au bas des pages, accompagnées d'un signe particulier, ne seraient relatives qu'à des faits.

Cette convention a été scrupuleusement, strictement observée par la Classe des beaux-arts reconnaissante. Un portrait de l'auteur, dû au crayon consciencieux et habile de M. Hébert, sert de frontispice à l'ouvrage. Nul ne se plaindra de voir ou de revoir si bien reproduits le caractère et les traits de celui qui a personnifié avec tant d'éclat, pendant une période de notre histoire, le gouvernement de Genève.

Ce n'est pas ici le lieu de suivre M. l'ancien syndic Rigaud du commencement à la fin de sa carrière, de 1785 à 1854. M. le professeur Alphonse de Candolle et M. l'ancien syndic Cramer ont d'ailleurs rendu hommage à leur collègue, et que pourrions-nous ajouter après de tels biographes ? Si M. Rigaud, homme d'Etat, au sein de l'ancienne Diète suisse et à Genève, n'a pas cessé de vivre dans l'imagination populaire, où sa figure demeure entourée d'une sorte d'auréole, c'est que, né magistrat au physique comme au moral, onze fois premier syndic, dévoué sans réserve aux intérêts publics, il avait puisé dans sa tête et dans son cœur les meilleurs moyens d'observer les hommes et de comprendre l'esprit de sa patrie. Ces faits ne sont ignorés de personne.

Ce qui est généralement moins connu, c'est ce que M. Rigaud a pu faire, penser, écrire, projeter en faveur des beaux-arts ; c'est la part considérable qu'il a prise à toutes les mesures susceptibles de former le goût, d'alimenter l'imagination, d'entretenir l'originalité des artistes. L'amour de l'art était pour lui une forme de l'attachement à la chose publique, et l'admiration du beau ne se séparait point à ses yeux de la poursuite du bien.

Il travailla de bonne heure à son éducation esthétique. Pendant le séjour qu'il fit à Paris en 1807 et 1808, à l'âge de vingt-trois ans, il allait souvent au Musée Napoléon où étaient rassemblés des chefs-d'œuvre en foule. Revenu à Genève, il s'oc-

cupa de peinture sur émail et fit quelques copies de portraits qui ne sont pas sans mérite. Un voyage en Italie lui ouvrit une abondante source d'instruction et de jouissances, qu'il eut bientôt l'occasion d'utiliser en qualité de secrétaire du Comité de dessin de la Société des arts. Elu membre de cette Société en 1819, il y apporta tout d'abord des lumières au service d'une activité féconde pour le pays. Nous n'en citerons qu'un exemple. Quand M[lles] Rath eurent la pensée de laisser à Genève un durable souvenir, non-seulement M. Rigaud se vit appelé, avec d'autres hommes distingués, à délibérer sur les intentions des généreuses donatrices, mais il présenta au Conseil Représentatif, au nom du Conseil d'Etat, le projet de loi pour la construction du Musée Rath en remplacement de l'ancienne salle du Calabri. On nous croira si nous ajoutons que, lors de la translation des tableaux dans l'édifice dont l'une de nos places est décorée, M. Rigaud donna plus d'une marque de sa munificence au Musée en détachant plus d'une toile de sa collection. Cadeau de parrain au palais nouveau-né de l'art.

A la Société des arts se rattachent trois classes ou sections: les Classes d'agriculture, d'industrie et de commerce, des beaux-arts. Déjà placé à la tête de cette dernière en 1821, Rigaud vit ses fonctions se renouveler dix fois jusqu'en 1845; elles se seraient renouvelées plus souvent encore si le règlement n'y eût mis obstacle autant que les affaires de l'Etat. D'après les contemporains, dont le témoignage n'a rien de suspect, jamais le fauteuil de la présidence des beaux-arts ne fut occupé avec plus de distinction que par Rigaud. Il y portait, comme au gouvernement, comme partout, un mélange de bienveillance et de fermeté, de grâce et de noblesse qui n'appartenait qu'à lui. Il avait le maintien qui impose, la physionomie qui attire et commande. C'était un vrai chef, disent-ils, un président modèle. On l'écoutait, on le respectait, on l'admirait. Nul n'avait plus de tact

dans la discussion, nul ne savait mieux conduire un débat, et ne trouvait plus heureusement les moyens de le terminer. S'agissait-il d'une question controversée? Il excellait à exposer, en les élucidant, avec une impartialité complète, les opinions qu'il ne partageait point; dès lors il ne craignait pas de combattre à armes courtoises une idée qu'il avait contribué lui-même à rendre plus éclatante et plus transparente. Et s'il cherchait à faire triompher sa manière de voir, ce n'était point de sa part amour-propre, passion ou autre sentiment semblable en jeu; c'est qu'il pouvait croire, grâce à son calme et à sa pratique des affaires, avoir été plus en mesure que d'autres de peser le pour et le contre, avec toutes leurs conséquences, et s'être ainsi moins éloigné de la vérité relative.

Modération, sagesse, équité ne sont pas communes, et qui cherche à les pratiquer donne déjà la mesure de sa valeur. Aussi comme directeur des beaux-arts, Rigaud jouissait-il d'une influence qui ne s'attache pas toujours à l'autorité. L'affectueuse considération et l'estime personnelle de tous lui étaient si bien acquises que l'un de ses collègues, le sculpteur Jaquet, le nomma son exécuteur testamentaire.

Elles auraient pu le nommer leur père, les écoles qui appartenaient à sa juridiction : école de la figure, école d'ornement, école de modelage, école d'architecture. Le développement de ces institutions était étudié de près, avec méthode comme avec vigilance. Le choix des professeurs, le plan de l'enseignement, l'application des élèves, les améliorations de toute espèce à introduire, le progrès des études relatives à l'académie d'après nature et à l'antique, rien de tout cela n'échappait au sens éclairé et à la sollicitude de l'administrateur. Quand la Classe des beaux-arts elle-même fut réorganisée suivant un règlement favorable à des innovations heureuses, il fallut que les écoles profitassent de ces avantages, et Rigaud proposa de décerner

des médailles aux meilleures compositions des élèves. Il aimait à stimuler l'effort, à récompenser le travail, à encourager la conscience dans l'art, cette conscience qui, disait un jour M. le professeur de la Rive, est comme le devoir dans la vie morale.

Encourager ! M. Rigaud se plaisait aussi à prononcer ce mot à propos des salons ou expositions, dont il ne se dissimulait pas, du reste, les inconvénients :

« Le public aime en général la nouveauté; il se passionne quelquefois pour de jeunes peintres qui n'ont encore donné que de faibles gages de talent, et il escompte leur avenir de la manière la plus flatteuse; puis oubliant les éloges exagérés qu'il avait donnés, il porte souvent des jugements trop sévères sur ceux qu'il croit n'avoir pas répondu aux espérances qu'il en avait conçues, et devient aussi injuste qu'il avait été partial. » Et ailleurs : « Il faut que les hommes qui se consacrent aux arts le sachent d'avance, le public est souvent semblable à une coquette qui aime à partager ses faveurs sans s'inquiéter du mal qu'elle fait. C'est pourquoi il est arrivé que des peintres d'un talent reconnu se sont refusés à produire leurs œuvres dans les expositions périodiques; on les a accusés à cette occasion d'un amour-propre excessif; c'était plutôt de la prudence; ils ne voulaient pas risquer de compromettre la réputation qu'ils avaient acquise, en livrant leurs œuvres à des jugements peu éclairés et souvent malveillants. On pouvait regretter de ne pas voir les expositions ornées de leurs ouvrages, on n'avait pas le droit de les blâmer. »

Ces dangers des expositions pouvant et devant être balancés d'autre part par de réels avantages, Rigaud demanda au Grand Conseil en 1845 d'inscrire au budget une allocation de 2400 fr., qui seraient cumulés pendant deux ans pour acheter les tableaux les plus remarquables des expositions publiques annuelles. Mais cette proposition fut rejetée à trois voix de majorité comme entraînant une dépense qui ne concernait pas l'Etat.

Les rapports sur les travaux de la Classe des beaux-arts que Rigaud se trouva si souvent appelé à rédiger d'un style net, ferme et sobre, peuvent être regardés soit comme le complément, soit comme le développement sous une autre forme de plusieurs des appréciations et réflexions émises dans les *Renseignements sur les beaux-arts.* On voit, par exemple, à quel point l'écrivain, préoccupé de sa ville natale, aimait à insister (c'était une de ses idées favorites) sur la nécessité de resserrer les liens entre l'art et l'industrie et de rendre, par l'enseignement des écoles, la décoration des bijoux genevois toujours plus artistique. Un autre sujet qui a exercé plus d'une fois la plume du rapporteur était le développement tardif des beaux-arts à Genève. Il en parlait dès 1836 :

« Tandis que nous encourageons l'étude de l'ornement, du modelage, de l'architecture, et que vous vous réjouissez de voir nos élèves s'élever jusqu'au buste et à la statue, nos pères, par leurs ordonnances, proscrivaient ces productions des arts au dedans comme au dehors de leurs habitations. Ils défendaient toute peinture de prix, tout buste, toute statue, tout excès dans la sculpture. On ne voulait point de meubles ouvragés, et le *cadre doré* n'était toléré que pour de modestes portraits de famille. Cependant nos pères voulaient le bien et la prospérité du pays, et c'est aussi notre unique but. Tant il est vrai que pour juger chaque siècle, si l'on veut être juste, il faut savoir faire la part de toutes les circonstances dans lesquelles se trouve un pays et en apprécier l'état moral et politique à l'époque où existent les institutions sur lesquelles on porte son examen.

« Genève, dont l'indépendance était alors en butte à des ennemis de tout genre, et à des ennemis puissants, si on compare leurs ressources à celles de la république, croyait que l'austérité des mœurs de ses habitants était l'une des premières conditions de son existence ; elle pensait préparer ainsi ses citoyens

à tout sacrifier à sa conservation. Elle voulait des hommes maniant la hallebarde plutôt qu'admirant les produits du ciseau. Elle estimait que les arts pouvaient finir par amollir le cœur des citoyens. — Les temps ne sont plus les mêmes, et maintenant nous croyons servir notre patrie en encourageant les beaux-arts, aussi utiles qu'honorables pour le pays, soit qu'ils se présentent comme auxiliaires de l'industrie, soit qu'ils viennent enrichir nos musées et décorer nos places publiques. »

Dans la séance où étaient accentuées ces vigoureuses paroles, suivies de quelques considérations sur la théorie de l'ornement, telle qu'elle doit être enseignée, Rigaud, cherchant selon son habitude ce qu'il pouvait y avoir de bon et de nouveau à faire dans l'intérêt de l'art, concluait ainsi : « Nous possédons à Genève des hommes placés pour parler avec autorité sur les matières qui se rattachent aux beaux-arts ; ne serait-il pas utile qu'elles fussent traitées dans quelqu'un de ces cours libres que la jeunesse a l'habitude de suivre avec avidité? Les jeunes artistes ont sans doute, à côté des écoles de dessin, une instruction classique propre à étendre leurs connaissances et à enrichir leur imagination ; mais, jusqu'à ce jour, on ne leur a jamais présenté d'une manière spéciale et complète l'histoire de l'art suivant les différents caractères des temps, des peuples et de leurs artistes. Un semblable cours serait éminemment intéressant pour nos nombreux élèves. Puisse ce vœu être entendu ! »

Ce vœu fut écouté. Les cours de M. le professeur Ferrucci et de M. John Coindet sur l'histoire de l'art en Italie habituèrent les esprits aux théories esthétiques d'Adolphe Pictet et aux incomparables *Menus-propos* de Töpffer. La joie du président de la Classe des beaux-arts, témoin de cette première floraison des études sur le beau, ne dut être surpassée qu'au moment où l'école alpestre conquit sa place dans le domaine immense de l'art. Il la salua, cette école, il en apprécia les mérites, il en

caractérisa les œuvres dans ses représentants les plus illustres ; son prévoyant bon sens alla même au devant de certaines critiques renouvelées jusqu'à nos jours, touchant l'impossibilité de représenter de quelque manière le sublime des Alpes. « Cette école, disait-il, prend surtout ses inspirations dans les mœurs, dans l'histoire nationale et dans cette admirable nature qui nous offre des tableaux si variés, depuis les sites les plus riants jusqu'aux plus sauvages. Il en résulte un caractère d'originalité qui nous paraît être l'une des plus sûres garanties de ses succès. Notre nature, dans ses diverses régions, est assez variée, notre histoire est assez riche, pour que cette mine puisse être considérée comme inépuisable. Sur ce terrain l'école suisse genevoise restera souveraine. Que quelques critiques, dans des feuilletons étrangers, se croient obligés de se plaindre de voir si souvent des rochers, des sapins, des glaciers, nature qu'ils ne comprennent pas, peu importe. Ce qui reste certain, c'est que le peintre suisse, en reproduisant les scènes sublimes qu'offre notre pays, conservera dans ce genre une supériorité incontestable, car il sentira ce qu'il peint. »

Les considérations artistiques qu'on peut relever dans les écrits de Rigaud étaient nées, pour la plupart, de son expérience personnelle, de son goût, de son propre tact. Comme le naturaliste ne se laisse pas guider d'abord par les livres, mais avant tout par l'observation et l'analyse des êtres, le véritable esthéticien se place devant la toile ou le marbre, apprécie l'œuvre, la critique, se rend compte de ce qu'il voit. Voilà bien aussi l'habitude prise par Rigaud, dont les jeunes artistes recherchaient les conseils et ambitionnaient les suffrages.

Les collections qu'il avait acquises ou qui lui étaient échues par héritage lui avaient rendu facile et familier le spectacle des belles œuvres. Dans sa demeure de Genève, il pouvait contempler tour à tour la *communion de saint Jérôme*, d'Augustin

Carrache; une tête de jeune fille, d'André del Sarto; l'*Hérodiade* de Luini; une tête de Vierge, de Sasso-Ferrato; le *mariage de sainte Catherine,* de Scarcellini; une tête d'enfant, de Greuze; le premier jet des *jeux olympiques* de St-Ours. A Malagny, les peintres modernes genevois faisaient nombre : c'étaient Huber, de la Rive, Diday avec un paysage de la *Handeck;* c'était un *coucher de soleil dans une forêt* de Calame, et de Guigon la *tour de Peilz.* Cette tour de Peilz, un château féodal bâti par Pierre de Savoie, que Rigaud avait héritée d'un oncle, renfermait, outre de nombreux tableaux, des souvenirs historiques, des meubles rares, des armes et armures de différents âges, plusieurs entre autres trouvées sur les champs de bataille de Sempach, Morat, Morgarten, Grandson.

Amateur du beau et connaisseur délicat, bon juge aussi en fait d'histoire et d'archéologie, tel était le patient érudit qualifié pour donner des renseignements sur les beaux-arts à Genève, depuis les anciens temps jusqu'à notre siècle. Il ne se piquait point, le national auteur, malgré tant de recherches et si longues, d'avoir fait une œuvre complète, mieux encore originale, par la réunion de « quelques matériaux épars; » et pourtant il a tenu plus qu'il ne promettait, si bien que les futurs historiens de l'art genevois pourront sur divers points rectifier son travail et le développer, sans pouvoir se passer de son secours. « Ce volume, a dit M. A. de Candolle, est pour les beaux-arts, le pendant de l'ouvrage de Senebier sur Genève littéraire et scientifique. » Jugement définitif, parce qu'il est vrai. Mais cela n'empêche pas que les *Renseignements*, destinés d'abord à être écoutés, et non lus, ne représentent qu'incomplétement Jean-Jacques Rigaud. Même en lisant entre les lignes, la jeune génération des lecteurs ne devinera qu'à demi chez *Monsieur le Premier*, comme disaient les vieux Genevois, une qualité, parmi beaucoup d'autres, une vertu,

si l'on veut, peu répandue de nos jours : la dignité. Dignité morale et dignité esthétique ; dignité dans la personne, dans les actes, dans les paroles. M. Rigaud était de ceux qu'il faut voir et entendre pour en découvrir la nature élevée et les facultés étendues.

A défaut de la personnalité tout entière, il nous reste, comme un vivant souvenir du magistrat-artiste, le travail qu'il eut le courage de poursuivre sous la rude atteinte de la maladie, cette étude historique en forme d'entretien, où se laisse reconnaître la double pensée qui l'inspira sans cesse : la prospérité de l'art et le bonheur du pays.

Edouard HUMBERT

Ancien Président de la Classe des beaux-arts, membre de la Société des arts.

PREMIÈRE PARTIE.

DÈS LES

TEMPS ANCIENS JUSQU'A LA FIN DU XVIme SIÈCLE.

Ce mémoire a été lu à la Société d'Histoire et d'Archéologie le 23 janvier 1845, et à la Classe des Beaux-Arts les 25 janvier et 22 février 1845.

*L'astérisque * désigne les notes de la nouvelle édition.*

PREMIÈRE PARTIE.

Messieurs,

Nous ne possédons aucun ouvrage qui ait traité d'une manière un peu complète de l'état des beaux-arts dans les contrées où la Providence nous a fait naître. Vous comprenez d'avance qu'en désirant vous entretenir quelques instants de ce sujet, je n'ai pas eu la prétention de remplir le vide que je vous signale; mon unique but a été de réunir quelques matériaux épars, et d'appeler ainsi votre attention sur un sujet qui se rattache directement à l'objet de nos occupations habituelles.

Le mémoire dont je vais vous donner lecture n'est presque qu'une compilation. Tous les faits que je vous cite peuvent être appuyés sur l'autorité de quelque écrivain connu, ou proviennent de renseignements dignes de foi. Je ne vous nommerai pas toujours mes sources, pour éviter des répétitions fatigantes. Ce travail s'étant trouvé plus long que je ne l'avais d'abord supposé, je ne

vous en lirai, Messieurs, qu'une première partie. Si, comme je m'y attends, de nombreuses lacunes frappent les membres de cette assemblée, je prierai les personnes qui auraient connaissance de quelques documents omis, de vouloir bien me les signaler.

---

§ 1. ÉPOQUE PRIMITIVE.

Genève est assez ancienne pour que son origine se perde dans des traditions fabuleuses. Cette incertitude même est l'une des preuves de son antiquité.

Le monument le plus ancien qui nous offre quelque trace de la culture des arts dans nos contrées, est aussi du nombre de ceux auxquels une date précise ne peut être assignée. C'est une pierre, dont l'origine se rattache au culte druidique. Elle est située à trois mille toises de Genève, entre Troinex et Bossey. *

J'emprunte sa description à une Notice publiée en 1819, par M. Eusèbe de Salverte :

« A l'extrémité d'une petite prairie s'élève un monticule circulaire; son diamètre est d'environ douze toises, et sa plus grande hauteur au-dessus du sol de seize à dix-huit pieds. Le chemin de Troinex à Bossey le borde au nord, et tournant subitement, le coupe du nord au midi.

« Sur ce monticule est couché un bloc quadrangulaire de dix pieds sept pouces de longueur, et de deux pieds

* Cette pierre, acquise par le gouvernement de Genève, a été transportée dans la promenade des Bastions.

deux pouces environ de largeur.... Dans le dernier tiers de sa longueur il a été creusé d'un pouce : sur sa surface ainsi préparée on voit quatre figures de femmes, grossièrement travaillées, mais reconnaissables, et qui ont fait donner au monument le nom de *Pierre aux Dames*, ou de *Pierre aux Demoiselles*. La première de ces figures est la plus haute; elle a deux pieds deux pouces; la suivante deux pieds au plus; les deux autres décroissent encore; la quatrième figure a été mutilée.... Rien n'annonce que ces quatre figures aient jamais été plus élégamment sculptées; elles ne sont donc point le produit des arts perfectionnés que les Romains apportèrent avec eux aux bords du Léman. »

La tradition populaire s'exprime uniformément sur l'antiquité de la *Pierre aux Dames*.

Nous ne suivrons point M. de Salverte dans la dissertation à laquelle il se livre pour prouver que la Pierre aux Dames est l'un des monuments les plus curieux dont on puisse faire remonter l'origine au culte des druides; car nous ne parlons point à une académie celtique; mais nous avons dû signaler l'existence d'un monument, qui est probablement le plus ancien témoin que puisse offrir notre canton des premiers essais dans l'art statuaire.

M. de Salverte a trouvé d'autres traces de monuments druidiques dans le bassin qui nous entoure; mais les blocs qu'il signale ne portent (comme la plupart des monuments de ce genre) aucune autre trace du travail de la main des hommes que celle d'une certaine disposition des masses de pierre, en sorte que nous ne devons pas nous en occuper ici.

---

§ 2. ÉPOQUE ROMAINE.

Genève et ses environs offrent un autre genre de monuments qui ne laissent pas d'incertitude sur leur origine, et qui, par leur nature et leur multiplicité, déposent du rang qu'occupa Genève sous les Romains.

Jules-César, en y portant ses armes, dut y répandre les connaissances relatives aux sciences et aux arts que cultivaient les maîtres du monde.

Les marbres que nous conservons contiennent un grand nombre d'inscriptions qui établissent que Genève, ville déjà de quelque importance, devint colonie romaine, « et il est bien vraisemblable (dit à cette occasion Senebier) [1] que l'exemple des Romains, les modèles qu'ils apportèrent, l'émulation qu'ils inspirèrent, firent fermenter l'esprit naturel des habitants de Genève, et les engagèrent à cultiver les sciences et les arts. »

Mais les siècles de barbarie élèvent une barrière difficile à pénétrer. Elle arrête presque toujours les regards, et ne laisse le champ ouvert qu'à peu d'observations et à beaucoup de conjectures.

Genève, presque détruite dans le quatrième siècle, au dire de nos historiens, ravagée vers la fin du cinquième, en proie à plusieurs reprises à des incendies considérables, a vu disparaître tous les monuments qui pouvaient exister du temps des Romains. Des inscriptions nous restent (nous y reviendrons plus tard); mais nous ne retrouvons aucun des accessoires qui devaient enrichir

[1] Senebier, *Histoire littéraire de Genève*, vol. I, p. 22.

les temples du paganisme, et les fragments d'architecture sont rares.

Le plus remarquable qu'il nous ait été donné d'étudier, est un bloc de roche découvert de nos jours, qui avait été enfoui dans le pavé de la cour de la maison Jequier, située aux Rues Basses, en face de la place du Molard.* Le côté sculpté avait été tourné vers la terre.

L'importance de ce fragment m'a fait désirer d'en avoir une description détaillée. Je la dois à la complaisance de M. Durelli. On verra en même temps le jugement qu'en porte cet habile directeur de notre École d'architecture et d'ornement.

La masse du bloc est de trois pieds neuf pouces.

Cette pierre présente une magnifique corniche d'ordre corinthien. Les moulures dont se compose la corniche sont : le denticule avec sa moulure supérieure; le modillon d'une forme assez élégante et enrichi d'une grande feuille d'acanthe; le quart de rond qui règne tout autour des modillons, et fait le contour des caissons qui ornent le soffite du larmier; le larmier avec le talon; et enfin la cimaise richement ornée de feuilles d'acanthe. Il est à remarquer que tout est orné, même le larmier où l'on voit sculptée une grecque, sans que cette espèce de profusion d'ornements produise la moindre confusion. Le sculpteur a si bien conservé la forme primitive de chaque moulure, que l'œil n'est point fatigué à la vue de cette richesse de sculpture, et le style large et la hardiesse du ciseau rappellent ces beaux temps de l'antiquité où l'architecture était dans sa plus grande splendeur.

* Rue du Marché, n° 40, maison où est né Charles Bonnet.

La hauteur de cette corniche est d'environ deux pieds. Si cette dimension pouvait être considérée comme la hauteur de la corniche prise dans son entier, on pourrait se faire une idée de la hauteur totale de l'ordre auquel elle a dû appartenir, et former quelques conjectures sur l'espèce de monument qui en était décoré; mais malheureusement l'on ne peut connaître au juste la hauteur de cette corniche, puisqu'il manque la moulure qui doit se trouver au-dessous du denticule; elle était sûrement attachée à la frise, qu'on n'a pas retrouvée.

M. Durelli a donc cru devoir s'abstenir de conjectures hasardées sur ce monument, tant qu'elles ne lui seront pas facilitées par la découverte d'autres fragments. Mais, en attendant, il déclare, sans craindre de se tromper, qu'un pareil fragment prouve que Genève a dû posséder de beaux monuments au temps de l'empire romain; il croit que ce fragment peut remonter à l'époque de Dioclétien.

Senebier, dans son *Histoire littéraire*,[1] était déjà arrivé à des conclusions analogues, en parlant « d'une architrave d'ordre dorique qui paraissait, par ses proportions, avoir été de quarante pieds. » Il ajoutait « qu'on avait trouvé quelques débris d'édifices qui annonçaient assez de magnificence, » mais il ne les décrivait pas.

Peut-être Senebier eût-il été plus circonspect dans ses conclusions, s'il eût été plus instruit en architecture; car l'architrave dont il parle, et que nous supposons être celle que l'on voyait incrustée dans l'intérieur de l'ar-

[1] Vol. I, p. 20.

cade du Bourg-de-Four, ne pouvait pas donner des indices sur les dimensions du bâtiment auquel elle avait appartenu.

On voyait aussi incrustée dans les murs de la maison ci-devant Claparède, démolie depuis par M. le professeur A. de la Rive,* quelques portions de frises antiques avec des griffons sculptés. Les mêmes griffons se retrouvaient sur une pierre du socle de la chapelle des Macchabées.

Lors de la démolition de l'arcade du Bourg-de-Four, M. le professeur de la Rive a bien voulu mettre à la disposition de l'administration du Musée huit ou neuf fragments en roche, qui paraissaient avoir appartenu à un monument romain. C'étaient probablement les restes d'une espèce de portique, de petite dimension, à panneaux cannelés, et dont les soubassements représentaient un grillage en losanges.

Une petite corniche pouvait avoir servi d'ornement à la partie supérieure.[1]

Des fragments d'inscriptions indéchiffrables, trouvés au même endroit, offraient la même nature de roche. M. Frédéric Soret, à qui je dois ces renseignements, estime que ces inscriptions pouvaient bien avoir été placées au-dessus de ce portique; mais tout cela est conjectural.

Ces débris sont déposés dans un chantier sur les Tranchées.

* Rue de l'Hôtel de ville, nº 14.

[1] La plupart des fragments portant quelques traces de sculpture avaient la face sculptée tournée vers l'intérieur des murs; on n'a donc découvert ces sculptures qu'à la démolition. (Note de M. le professeur de la Rive.)

En 1722, on avait déterré à Genève, dans les fondements du cloître de Saint-Pierre, une inscription dont voici la traduction : [1]

Titus Vipius Verecundus, affranchi de Titus Vipius Celsus, dédie cet arc et ses ornements à Jupiter très-bon, très-grand.

L'inscription était double, c'est-à-dire qu'elle était répétée des deux côtés de la pierre, afin qu'on pût la lire soit que l'on arrivât par l'une ou par l'autre des faces de l'arc. Les arcs dédiés aux dieux étaient beaucoup plus rares que ceux qui l'étaient aux empereurs.

Nous venons de voir que les débris de cet arc avaient servi aux fondations de l'ancien cloître de Saint-Pierre : il n'est pas bien sûr qu'une partie des fragments qui le composaient n'aient été de nouveau enfouis sous la maison qui a été reconstruite sur l'emplacement qu'occupait le cloître.

En creusant les fondements du portique de notre cathédrale, on trouva aussi, dans les mois de septembre et d'octobre 1752, trois inscriptions antiques, dont l'une était un vœu à Mercure, une autre est le vœu d'un soldat de la VIIIe légion *au Dieu invisible*, *génie du lieu.* La partie où cette inscription se lit a la forme d'un autel : sa hauteur est de trois pieds, sa largeur d'un pied six pouces. Sur l'entablement est un creux circulaire de onze pouces. Ces diverses découvertes témoignent du peu d'intérêt qu'inspiraient au moyen âge les monuments anciens. [2]

[1] *Jovi optimo maximo arcum cum suis ornamentis Titus Vipius Celsi libertus Verecundus dedicat.* (Voy. Spon, édition in-12, vol. IV, p. 146.)

[2] Dans le manuscrit de Simon Goulard, intitulé : *Antiquitates*

Malheureusement, en 1752, l'esprit de conservation n'était pas encore fort grand, puisqu'en même temps que l'on recueillit ces inscriptions, la construction du pilastre méridional du nouveau portique de Saint-Pierre recouvrit le griffon que j'ai signalé plus haut, comme étant sculpté sur le socle des Macchabées; on ne pensa pas à le conserver en enlevant la pierre sur laquelle il était sculpté.

Lors de la démolition de l'ancien Évêché, opérée en 1840, la Commission chargée par la Société d'Histoire et d'Archéologie de recueillir tout ce qui pourrait se rattacher à l'objet de ses recherches habituelles, a constaté l'existence de quelques fragments qui avaient dû appartenir à des constructions antérieures.[1] On a trouvé, en particulier, un fragment de corniche d'un grand entablement, en roche blanche, d'une belle taille, avec des ornements que l'on peut supposer avoir appartenu à quelque arc ou porte monumentale romaine. M. Durelli croit que ce fragment peut être de la même époque que celui de la maison Jequier (temps de Dioclétien); mais il n'a pas appartenu au même monument. Les ornements sont d'un goût moins pur. Ce morceau offrirait des traces de la décadence de l'art.

D'autres fragments de la même pierre étaient trop détériorés par l'emploi qui en avait été fait dans les fondations de l'Évêché, pour que l'on ait cru utile de les conserver. On a trouvé aussi un segment de meule ro-

Genevenses (écrit en 1610), il est dit que dans les fondements des boulevards et « dans les voûtes des casemates » se trouvaient plusieurs monuments.

[1] *Mém. de la Société d'Hist. et d'Archéol.*, vol. I, p. 214.

maine en lave, des débris d'amphores, plusieurs inscriptions romaines; la base d'une colonne cannelée de grand module, et cinq pièces formant une partie de son fût, d'un grès rougeâtre; quelques-unes de ces pierres, enfouies profondément dans les fondations du corps de logis central, ont dû appartenir à un monument détruit bien longtemps avant la première construction de l'Évêché. Un petit fragment de corniche en grès rouge, d'une sculpture fine, retrouvé dans les débris, a pu appartenir au même monument.

D'autres fragments de colonnes en grès blanc, et le torse d'une statuette en grès rouge, portant des traces de peinture, paraissaient être des sculptures d'une date fort postérieure. Je ne parlerai pas des pierres portant des écussons armoriés, ni des monnaies ou autres objets trouvés en cet endroit, qui ne se rattachent pas à mon sujet.

Il y a aussi, dans la cour du Musée, deux fragments, assez bien conservés, d'un autre arc ou portail qui doit avoir appartenu à quelque construction fort ancienne; c'est une partie de l'archivolte avec des ornements à palmettes et sculpture en creux; l'un des fragments porte un masque. J'ignore où ils ont été trouvés. Je dois signaler à cette occasion l'état de désordre du dépôt des monuments d'antiquités placés dans la cour du Musée. Nous entassons bien quelques débris, mais nous ne nous occupons pas assez de leur conservation. *

Je n'ai pu découvrir d'autres indices de l'existence, dans Genève, de monuments romains d'architecture et

* Un musée épigraphique a été établi, en 1857, au rez-de-chaussée du Palais de justice.

de sculpture; mais nous sommes assez riches en simples inscriptions romaines. Il en existait déjà, du temps de Spon, plus de quarante bien conservées, qui se trouvent rapportées dans le volume qui contient les preuves de son *Histoire de Genève.* Il en est qui remontent au siècle de Jules-César. Je me bornerai à rappeler que deux de ces inscriptions sont des vœux *à Jupiter;* une autre *au dieu Mars*. Une quatrième devait servir au monument d'un père et d'un fils de la famille des Plines. La double inscription est encadrée dans une bordure enrichie d'ornements de bon goût et finement sculptés.

Deux inscriptions nous présentent des vœux *à Apollon*, que nos historiens représentent généralement comme le dieu qui était particulièrement adoré à Genève sous le nom de Bélénus.

Vous savez tous, Messieurs, que les anciennes chroniques ont parlé d'un temple dédié à Apollon, qui avait dû exister sur l'emplacement où Saint-Pierre fut construit.

Je ne vous aurais pas parlé de cette assertion plus ou moins contestable, si le professeur Alexandre Morus, dans un discours prononcé aux promotions du collége et publié en 1652, n'avait pas soutenu qu'une partie du fond de l'église, à côté du chœur, en face de la Bourse française, était un reste du temple d'Apollon. Cette opinion fut adoptée depuis par feu le syndic Calandrini, l'un des magistrats qui avaient présidé à la restauration de notre cathédrale.

Qu'un professeur de belles-lettres ait choisi ce thème pour un discours académique, cela peut se concevoir; mais la vue du monument de sculpture sur lequel il

s'appuie, cause une véritable surprise. Transportez-vous, Messieurs, derrière Saint-Pierre; examinez le mur oriental joignant le chœur. Vous verrez, à environ vingt pieds de hauteur, une figure en bas-relief, à large face, un peu plus grosse que nature, renfermée dans un cercle qui la cerne de fort près. Elle est sculptée sur une pierre tendre, et néanmoins cette figure joufflue n'a rien perdu de son riant embonpoint.

Morus a reconnu dans ce masque la figure d'Apollon, et après lui Calandrini a conclu que cette partie de l'église de Saint-Pierre était le reste de son temple.

Les antiquaires se sont refusés à ratifier ce jugement et à reconnaître là le dieu de la poésie et des arts; et je crois pouvoir prédire à ceux qui n'ont jamais eu connaissance de cette figure, qu'ils ne verront là qu'un caprice de sculpteur, dont les monuments du moyen âge offrent de fréquents exemples.

Une inscription qui était incrustée dans le mur de la Corraterie, à l'intérieur du bastion, avant la construction de la nouvelle rue, nous apprend qu'il y avait à Genève, sous les Romains, une magistrature pour la surveillance des bâtiments publics; ce qui semble confirmer l'opinion émise plus haut, qu'il devait en exister d'importants. Le monument portant l'inscription était élevé à la mémoire de *Titus Julius Valerianus, de la tribu Cornélie, protecteur de la Colonie, intendant du Trésor et des Bâtiments publics, tribun militaire de la sixième Légion surnommée la Victorieuse, surintendant des Ouvriers, prêtre d'Auguste et pontife, par sa fille Julia Vera au meilleur des pères.* [1]

[1] *Tito Julio Titi filio Corneliâ* (Tribu) *Valeriano, Patrono*

Dans une autre inscription on retrouve la même charge d'intendant des bâtiments publics. En voici la traduction :

Lucius Julius Brocchus Valerianus Bassus, fils de Publius et de la tribu Voltinie, intendant des Ouvriers destinés pour les machines de guerre, deux fois tribun militaire de la huitième Légion Auguste, un des deux magistrats établis pour juger les Causes de droit, intendant des Lieux et Bâtiments publics, augure, pontife et prêtre dans la Colonie des Equestres, donne les lacs aux Genevois.[1]

Cette dernière partie de l'inscription a donné lieu à de nombreux commentaires qui ne sont pas de mon ressort; je ne l'ai citée que pour la qualification d'intendant des lieux et bâtiments publics donnée à Lucius Julius, etc.

M. Louis Levade, dans son *Dictionnaire du canton de Vaud*, ouvrage très-bien fait, prétend, sans avancer aucune preuve de son assertion, que cette inscription a été transportée de Nyon à Genève. Il n'indique point la date de ce transport. Cette prétention des antiquaires vau-

Coloniæ, Duumviro Ærarii, Triumviro locorum publicorum persequendorum, Tribuno militum Legionis Sextæ Victricis, Præfecto Fabrûm, Flamini Augustali, Pontifici, Julia Titi filia Vera Patri optimo. (Voy. Spon, vol. IV, p. 46.)

[1] *Lucius Julius Publii filius Voltiniâ* (Tribu) *Brocchus Valerius Bassus, Præfectus Fabrûm, bis Tribunus Militum Legionis Octavæ Augustæ, Duumvir Juri dicundo, Triumvir locorum publicor. persequendorum, Augur, Pontifex, Duumvir, Flamen in Coloniâ Equestre* VI*anis Genavensibus lacuus dat.* (Voy. Spon, vol. IV, p. 66.)

dois, qui n'est que rappelée par M. Levade, n'est nullement admise par les historiens genevois, notamment par Spon. En voyant l'incurie des anciens Genevois pour la conservation de leurs inscriptions, quelle probabilité y aurait-il qu'ils eussent mis du prix à en augmenter le nombre, en en faisant venir d'autres parties de la Suisse ?

On a conservé aussi plusieurs colonnes milliaires. — Diverses épitaphes étaient dédiées *aux dieux Mânes*. Aucune de ces inscriptions ne paraît avoir été destinée à servir de piédestal à quelque statue.

Mais en 1678, on trouva, au pied de la tour de l'Ile,[1] une inscription intéressante sur la base d'une statue dédiée au dieu Sylvain pour la santé des bateliers supérieurs, ou qui habitaient le quartier situé dans la partie supérieure du lac et du Rhône, par Marcus Arrius, citoyen d'Helvétie, leur ami, qui s'était acquitté de ce vœu. Sylvain était honoré des bateliers comme le dieu des bois qui leur servaient pour la construction de leurs barques et de leurs radeaux. On n'a retrouvé ni la statue qui avait dû être placée sur ce piédestal, ni aucun de ses fragments.

En 1689, en réparant les fortifications du côté de Saint-Victor, on fit la découverte d'une statuette soit figurine en bronze; elle représente un homme d'âge mûr avec une barbe touffue, une abondante chevelure, et tenant à la main un petit vase creux. Ce bronze antique, dont l'exécution n'a rien de remarquable, fut déposé

[1] Spon, *Histoire de Genève,* vol. II, p. 337.

à la Bibliothèque publique. * Le catalogue manuscrit de la Bibliothèque [1] indique que l'on avait pensé que cette statue représentait Antonin le Pieux, mais cette opinion a été contestée.

Dans le peu de fouilles faites à Genève, il n'a pas été découvert d'autres restes d'antiquités, sauf quelques médailles et encore quelques inscriptions; ces médailles appartiennent en général aux empereurs des trois premiers siècles. On ne doit cependant pas conclure de cette absence de fragments de statues, et du petit nombre de débris de monuments, que rien d'important ne puisse se découvrir à l'avenir; car l'usage presque constant au moyen âge a été d'employer les fragments antiques comme simples matériaux de construction. [2]

Hors de Genève, une découverte intéressante fut faite en 1721 : un bouclier votif d'argent [3] fut trouvé en creusant l'ancien lit de l'Arve. M. Abauzit le retira des mains d'un orfèvre qui l'avait déjà aplati à coups de marteau pour en faire une pièce de vaisselle. On y voit l'empereur Valentinien haranguant ses troupes après une victoire, et leur assignant la libéralité accoutumée. On lit autour : *Largitas Divi Valentiani Aug*..... L'empereur porte un diadème et a la tête entourée de rayons.

* Il est aujourd'hui au Musée archéologique.

[1] Catalogue fait en 1791 par M. Senebier, d'après les notes de son prédécesseur, M. Diodati.

[2] Les enquêtes faites à l'occasion des discussions sur l'exhaussement des eaux du lac, constatent qu'on a trouvé, dans diverses localités, jusqu'à trois rangées de pavés successifs; ce qui montre la chance que l'on a de découvrir des débris de constructions enfouis.

[3] Même catalogue.

Le travail est un peu effacé par les coups de marteau, il n'est pas sans mérite; mais personne ne songera jamais à considérer cet ouvrage comme un produit des arts de notre pays. — Valentinien, collègue de Théodose le Grand, vint dans les Gaules après avoir battu le tyran Maxime à Aquilée. Ce bouclier, qui appartenait à la Bibliothèque publique, a été déposé au Musée. *

En mars 1805, on a découvert deux monuments romains près de Carouge, sur la route qui conduisait, avant 1564, de Pinchat à l'extrémité du chemin des Philosophes, où était un ancien pont sur l'Arve. On reconnut que ces blocs de marbre avaient été réunis par des liens de fer; l'inspection de leur ensemble fit présumer qu'ils appartenaient à un monument sépulcral que les Barbares auraient détruit. La différence des formes que l'on remarqua dans ces blocs fit penser que ce monument reposait sur des socles, dont l'arête supérieure était taillée en chanfrein. Au-dessus s'élevait un tombeau de forme carrée, terminé par une corniche bien profilée, cintrée sur le milieu et recourbée sur les extrémités. Au-dessus de cette corniche devait naturellement être placée l'inscription, qui a été incrustée depuis dans le mur de l'église catholique de Carouge. Elle est gravée sur deux pierres formant un parallélogramme de cinq pieds neuf pouces de longueur sur cinq de hauteur. Cette dernière partie du monument est ornée de moulures et d'une bande qui lui servent de cadre; elle est terminée par un fronton triangulaire, dans le tympan duquel on voit une lance rompue passée

* Au Musée archéologique.

au travers d'une couronne militaire. Ce monument était le sépulcre de M. A. Macrinus, qui de simple soldat devint centurion de la Cohorte urbaine. On voit, par l'inscription, qu'il passa par tous les grades de la milice romaine, sous le règne de quatre empereurs, et qu'il reçut à diverses époques les récompenses militaires décernées par les lois.

Ce monument, décrit par Grillet, [1] a aussi occupé M. de Salverte.

Il est facile d'assigner la date de ce tombeau. Les avancements militaires qui y sont consignés ont eu lieu depuis l'an 826 jusqu'à l'an 850 de Rome, ce qui correspond aux années 83 à 107 de notre ère.

Le second monument retrouvé avec les débris de ce tombeau est un cippe sépulcral, érigé aux dieux Mânes de Modestinus par ses affranchis. Ce cippe est d'un seul bloc de marbre blanc; l'inscription indique un artiste peu intelligent dans l'incision lapidaire. Il est déposé dans la sacristie de l'église catholique de Carouge.

On a trouvé à plusieurs reprises, à Landecy, des médailles, des briques romaines, et quelques débris d'ornements. Un fragment de colonne d'ordre dorique, conservé par M. Micheli, a été incrusté dans un mur.

Aucun mémoire n'annonce qu'on ait trouvé à Genève, ainsi que dans quelques villes de la Suisse et en particulier à Avenches, des mosaïques antiques. En 1728, [2] dans l'emplacement de l'ancien faubourg Saint-Victor où l'on faisait des travaux pour les fortifications, on trouva

[1] Grillet, *Dictionnaire du Mont-Blanc et du Léman.*
[2] Senebier, *Histoire littéraire*, vol. I, p. 36.

bien une mosaïque qui représentait des animaux ; mais on y voyait aussi figurée une croix de Malte, d'où l'on a conclu qu'elle avait dû appartenir à la chapelle des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, qui avait existé autrefois dans ce lieu. Cette mosaïque n'a pas été conservée.

J'ai fini le peu que j'avais à dire sur Genève romaine.

Vous avez remarqué, Messieurs, que quoique les fragments retrouvés soient isolés et peu nombreux, ce sont cependant autant de témoins d'une existence ancienne, pendant laquelle les arts avaient été portés à un degré de culture assez remarquable.

Le morceau trouvé à la maison Jequier en est, à lui seul, une preuve évidente. Un bloc de cette dimension, d'un poids très-considérable, débris d'un monument, ne peut pas avoir été transporté; rien ne justifierait une pareille assertion. Il dénote donc l'existence, à Genève, tout au moins d'un beau monument et d'artistes habiles, car la beauté de l'exécution se rencontre avec le bon goût et l'élégance des ornements.

Cette trouvaille, si intéressante et si peu prévue, est un puissant encouragement à porter un esprit minutieux d'investigation dans toutes les démolitions et les fouilles qui se font à Genève, et à signaler aux hommes qui s'occupent d'archéologie, tous les blocs ou les simples matériaux sur lesquels on croirait apercevoir quelques traces d'un travail ancien.

---

§ 3. ÉPOQUE CHRÉTIENNE.

Nous quittons maintenant les Romains et leurs dieux pour nous occuper des arts dans Genève devenue chrétienne.

Le temple de Saint-Pierre étant le monument le plus ancien dont nous ayons à parler, nous devons dire quelques mots de son antiquité.

Tout porte à croire que l'emplacement sur lequel sont assis les murs de Saint-Pierre, a été de tout temps le lieu destiné au culte; mais ce n'est qu'au commencement du sixième siècle que l'église dédiée à cet apôtre devint un bâtiment considérable.

Il résulte d'une homélie prononcée par Avitus, archevêque de Vienne, métropolitain de Genève, qui consacra Saint-Pierre au commencement du sixième siècle, qu'à cette époque cette église venait d'être reconstruite. Il parle de l'incendie de la précédente église, déjà dédiée à Saint-Pierre, et qui avait été brûlée par les ennemis. Il donne au nouveau temple le nom de *basilique.* Il est probable que l'église avait été réédifiée par Gondebaud, et que sa dédicace, faite par Avitus, eut lieu de 515 à 517, année de la mort de ce prélat. *

Nous n'avons pas de notions sur ce qu'était alors cette église; elle était sans doute peu considérable, à en juger

* M. Albert Rilliet *(Études paléographiques et historiques sur des papyrus du VIe siècle)* pense que, dans l'homélie d'Avitus, il n'est pas question de l'église de Saint-Pierre.

par l'étendue de la ville. Une des portes de Genève devait être au Bourg-de-Four ; une autre aux Barrières ;[1] je n'indique que ces deux portes les plus voisines de Saint-Pierre, pour montrer combien cette église était cernée. Il paraît que c'est seulement du neuvième au dixième siècle que l'église de Saint-Pierre devint un monument remarquable :[2] « Selon les historiens du dixième siècle, de vastes basiliques s'élevaient à l'envi dans toute la chrétienté. Pour peu qu'une ville fût bien située et populeuse, et qu'elle jouît de quelque renom, sa principale dépense portait sur la construction ou sur l'embellissement de ses édifices sacrés. Les papes et les princes pressaient vivement ces constructions, et n'accordaient de grâces aux fidèles et aux villes que sous ces conditions-là.

« Le goût de l'architecture gothique, répandu en Europe par les Arabes, était général. C'est eux qui introduisirent l'usage, dans ces édifices, de ces grandes arcades, soutenues par des piliers forts et élancés, tels qu'on les voit dans toute notre église de Saint-Pierre; ce qui prouve qu'elle n'a été entièrement bâtie que dans le neuvième et le dixième siècle. Les figures de Melchisédec et d'Abraham, et les autres sculptures que l'on voit sur quelques chapiteaux des piliers intérieurs de Saint-Pierre, appartiennent à ces temps-là. C'est alors aussi que l'on fabriquait ces grandes fenêtres en rose, telles que celle que l'on voit à la tour du Nord.

« C'est donc à huit ou neuf siècles en arrière de l'épo-

[1] Le fait que le passage des Barrières ait servi de porte à la ville est contesté.

[2] Senebier *(Journal de Genève)* et Picot le père.

que actuelle qu'il faut remonter pour arriver à la construction définitive de notre cathédrale, telle que nous la voyons actuellement dans son intérieur. »

Le chœur paraît plus ancien que le reste de l'église; il a un caractère plus bysantin.

Elle est, comme toutes les autres églises de cette époque, en forme de croix latine, surmontée de tours et entourée de chapelles. La largeur de la face est de cent dix pieds, et la hauteur de quatre-vingt-quinze depuis le sol. La longueur de l'église, depuis la grande porte jusqu'au fond du chœur, est de deux cent deux pieds. La hauteur intérieure de la voûte et de la nef est de soixante-trois pieds.

Je n'entreprends point la description de l'intérieur de l'église, en particulier de ses beaux piliers à douze et à seize colonnes groupées, surmontés de chapiteaux gothiques appartenant évidemment à différentes époques. On peut lire cette description dans un mémoire intéressant qui fut imprimé pour les membres du Conseil des Deux-Cents et pour le public, lorsqu'on s'occupa de la restauration de Saint-Pierre au milieu du siècle dernier.

La date de la construction définitive de Saint-Pierre, indiquée plus haut, date qu'établit également la comparaison des documents historiques, se trouve confirmée par une opinion d'une grande autorité dans cette matière, celle de l'abbé Le Bœuf,[1] qui connaissait l'âge des églises comme d'autres savants connaissent la date des manuscrits, à la seule inspection.

L'ancienne façade est représentée par deux estampes:

[1] Senebier, ancien *Journal de Genève*.

l'une de François Diodati, gravée en 1675, et l'autre de Gardelle, en 1740. Il y avait au centre un portail gothique de marbre blanc, de deux pieds de saillie sur le mur de face, surmonté d'un fronton très-aigu dont le sommet était de trente-cinq pieds de hauteur. On y montait par un perron de douze marches. Une colonne surmontée d'une croix était devant la face de l'église. On voyait dans le champ du fronton du portail des figures sculptées, qui représentaient au centre, sur un piédestal, notre Seigneur Jésus-Christ, et au-dessus de sa tête un agneau. A droite saint Pierre tenant les clefs, et à gauche la vierge Marie. On lisait en caractères romains, sur l'épaule de saint Pierre, quelques versets du chapitre XX de l'Évangile selon saint Jean, où Jésus-Christ demande à saint Pierre s'il l'aimait :

Petre, amas me?
Tu scis, Domine, quia amo te.
Et ego dico tibi,
Pasce oves meas.

On voyait, aux pieds de saint Pierre, le lion ailé tenant le livre de l'Évangile, qui représente saint Marc; aux pieds de la Vierge un bœuf ailé avec un livre (ce devait être saint Luc). L'aigle qui représente saint Jean était au-dessus de la tête de saint Pierre, et vis-à-vis on distinguait une figure qu'on supposait être saint Matthieu. [1]

Ces symboles sont très-anciens; ils sont tirés d'une vision d'Ézéchiel par saint Jérôme. Les figures avaient l'habillement romain.

[1] Senebier, *Journal de Genève.*

Dom Plancher, dans son *Histoire de Bourgogne*, dit que dans le onzième siècle on sculptait, sur le fronton du portail des églises, le Christ avec les quatre animaux, symbole des quatre évangélistes, et il en produit la preuve par les estampes de plusieurs portails d'églises de Bourgogne, bâties dans le onzième siècle. Cette coutume cessa dans le douzième.

Le reste de la façade avait peu d'ornements, à l'exception d'un grand écusson représentant une aigle impériale à double tête, avec les ailes déployées, sculptée à la pointe du fronton de l'église, et qui y fut placé très-postérieurement à sa construction. Il y avait aussi une belle statue, placée également dans la partie supérieure au-dessus du portail, que les historiens éclairés ont supposé être celle de l'empereur Conrad le Salique, quoique les traditions populaires la proclamassent une statue de Charlemagne. La statue représentait l'empereur revêtu de sa couronne et de son manteau impérial, tenant d'une main son sceptre et de l'autre son épée. Elle fut abattue au commencement de la Réformation, « dont (à ce que dit Savion) eurent grand regret les gens d'esprit et les amateurs d'antiquité. »[1]

Les autres figures sculptées sur le fronton du portail ont subsisté jusqu'en 1749, date à laquelle l'ancienne façade a été démolie. A cette époque les sculptures avaient beaucoup souffert : la tête du Christ n'existait plus ; il manquait un bras de saint Pierre ; néanmoins il est à regretter que l'on n'ait pas mis quelque prix à conserver ces sculptures, comme monument de l'art statuaire à

[1] *Annales* de Savion, manuscrit, p. 46.

Genève au dixième siècle. Quelques-uns des débris du portail ont été retrouvés dans le bassin servant de port, place Longemalle, au moment où il a été comblé pour la construction du Grand quai.

Ni la tradition, ni les chroniques ne nous ont transmis le nom des architectes qui travaillèrent successivement à la construction de Saint-Pierre.

Martin de Saint-Germain, évêque de Genève, fit paver l'église en 1301. En 1349 un incendie considérable endommagea Saint-Pierre, de manière à rendre sa restauration urgente, et en 1430 un nouveau désastre du même genre obligea à de nouveaux travaux. Ils s'opérèrent surtout en 1510. On fit, en particulier, la grande réparation qu'exigeait la tour méridionale ; on la revêtit de pierre de roche, et c'est à cette occasion que l'on multiplia sur cette tour les armoiries du Chapitre (les clefs en sautoir), que nous voyons encore aussi bien conservées que si elles y avaient été placées depuis peu d'années.

Nous n'avons aucune description des statues et des tableaux que renfermait Saint-Pierre; mais nous devons croire que la cathédrale d'un évêché aussi ancien que celui de Genève, qui avait compté parmi ses évêques un pape, des cardinaux, et six princes de la maison de Savoie, devait être richement décorée. Bonivard, qui l'avait vue, nous dit dans ses *Chroniques :* « L'église (de Saint-Pierre) était bien parée d'habits d'église, calices, reliquaires, chandeliers, parements d'autels, images, [1]

[1] Les auteurs des chroniques de ce temps emploient habituellement le mot d'*images* pour désigner les *statues* aussi bien

tableaux et semblables, que l'Évangile a tout soufflé bas. » Les plafonds étaient enrichis de peintures ; elles furent effacées à la Réformation, à la réserve d'une belle figure de la Vierge, peinte à la fresque, dans la chapelle au-dessous du clocher du côté du midi ; elle subsista jusqu'en 1643;[1] mais à cette époque les registres du Conseil et de la Vénérable Compagnie nous apprennent qu'on arrêta de « faire effacer les images qui se trouvaient encore à Saint-Pierre, vu que les capucins y sont venus faire des superstitions. »

Parmi les objets précieux déposés dans le trésor, à l'époque de la Réformation, on remarquait un « très-beau gobelet doré, garni de pierres précieuses, et un ange d'argent. »[2]

Il est aussi parlé, au 2 mai 1536,[3] d'une rose d'argent doré qui était au trésor de Saint-Pierre, et d'un calice d'argent pesant quarante et une onces, et délivré au trésorier pour qu'il en tînt compte, avec la couronne de Notre-Dame et son diadème et toutes leurs pierreries.[4]

Le commerce d'orfèvrerie était déjà considérable à Genève. Dès 1424, le Conseil épiscopal, sur l'avis du

que les tableaux. On lit dans le registre du Chapitre, du 5 avril 1468 : *Fiat mandatum Domino Kalendario, solvat 3 scutos pictori pro pictura tabule existentis supra magnum altare.*

[1] Senebier *(Journal de Genève)* et Grillet.

[2] Manuscrit de Flournois.

[3] Senebier, etc.

[4] Dans le *Livre des anniversaires de saint Pierre,* relativement à Guy d'Alby, on trouve mentionnés des dons considérables de ce chanoine et de son frère. Guy d'Alby fut élu évêque de Genève en 1423 et 1426, mais son élection ne fut pas confirmée.

Conseil de la Ville, avait fait un règlement par lequel il obligeait les orfèvres à travailler en argent au titre de Paris, à onze deniers et demi de fin.

M. le docteur Mayor a vu, il y a quinze ou vingt ans, dans l'église de Saint-Claude, un ancien tableau qui, suivant la tradition, doit avoir été transporté de Genève à Saint-Claude, à la Réformation. Le grand-vicaire, qui le lui fit voir, l'attribuait à Holbein. Ce tableau, placé sur le maître-autel, représente une adoration de notre Seigneur crucifié. Un évêque et deux prêtres sont au pied de la croix. Le grand-vicaire ajouta que l'évêque était Pierre de la Baume. Sa figure est ronde; ses traits sont réguliers, mais peu prononcés. Cette figure paraissait, à M. Mayor, en harmonie avec le caractère connu de ce dernier évêque de Genève.

On fit voir ensuite à M. Mayor, dans le trésor du Chapitre, deux colonnes torses entièrement dorées et entourées de pampres sculptés; elles avaient fait partie du maître-autel de Saint-Pierre. On lui montra aussi un ostensoir octogone avec peintures en émail, et autres ornements que l'on disait avoir appartenu au trésor de cette église.

Ce qui ajoute à la probabilité que ces divers objets provenaient de Saint-Pierre, c'est que Pierre de la Baume avait été abbé de Saint-Claude avant d'être nommé évêque de Genève. Il conserva toujours cette abbaye, voisine du lieu de son origine (la Bresse).

On admirait dans l'église de fort belles tapisseries. Celles qui représentaient l'*adoration des Mages* et le *massacre des Innocents* portaient les armoiries du cha-

noine Malvenda, official de Genève et vicaire épiscopal, qui en avait fait le don.

Guy d'Alby, docteur et chanoine de Genève et Lausanne, élu évêque de Genève en 1423 et 1426, avait aussi donné de fort belles tapisseries représentant divers sujets sacrés ; on en trouve tout le détail dans les Extraits des anniversaires de Saint-Pierre que M. Édouard Mallet a insérés dans les *Mémoires* de la Société d'Histoire et d'Archéologie. [1]

La peinture sur verre avait été portée déjà à un certain degré de perfection. En 1473, on fit peindre les vitraux des fenêtres de l'Hôtel de ville, et en 1480 le même chanoine Malvenda, déjà nommé, fit peindre une partie des vitraux du chœur de Saint-Pierre. En 1498, François de Charensonay donna aussi, pour la décoration du chœur, une image sur verre de Marie-Magdelaine ; [2] des vitraux représentant saint Michel furent consacrés à la même destination. Un autre chanoine, Pierre Solerio de Cluses, fit également des dons considérables.

Les vitraux qui sont restés dans le chœur, et qui sont bien conservés, représentent saint Pierre, saint Paul, saint Jean, saint André, saint Jacques et Marie-Magdelaine, dont nous venons de voir le don fait en 1498. On voit, sur celle de ces fenêtres qui représente saint Pierre, la fleur de lis qui servait d'armoirie aux Malvenda ; et sur celle de saint André les armoiries du Chapitre. On lit sur les vitraux de la rose, du côté du lac, le nom du chanoine Solerio de Cluses.

[1] Vol. II, p. 232 et 233.
[2] Notes de M. le docteur Chaponnière.

Grillet remarque, à l'occasion de ces vitraux et de ceux de Chambéry et de Lausanne, que l'art de peindre sur verre, que les Italiens n'apprirent de Claude de Marseille qu'en 1490, était déjà depuis longtemps pratiqué dans nos contrées. [1]

Vers la grande porte de la cathédrale on voyait de belles orgues qui furent détruites à la Réformation; elles furent fondues. L'hôpital reçut une partie de l'étain pour en faire les vases qui lui étaient nécessaires. On fabriqua aussi avec ce métal les cruches qui servent au transport du vin pour la communion, et les vases dans lesquels on portait le vin d'honneur aux étrangers de distinction.

A l'occasion de la cathédrale, nous devons parler de la chapelle des Macchabées (ci-devant du cardinal d'Ostie). La date de sa fondation ne donne pas lieu aux mêmes recherches que celle de Saint-Pierre. Cette chapelle, fondée par le cardinal Jean de Brogni, sous le vocable de la vierge Marie, fut adossée au mur méridional de l'église. L'acte de fondation, émané du cardinal, est du 23 mars 1406, et la bulle d'approbation de Benoît XIII est du 5 décembre 1407. Les armoiries de Jean de Brogni se voient sur plusieurs parties de la façade; elles sont formées par une croix à double traverse, surmontée d'un chapeau de cardinal.

Cette chapelle, qui fixe peu nos regards, a souvent attiré l'attention des amateurs d'architecture gothique, qui la trouvent d'un bon style. Nous devons regretter que les statues qui décoraient sa façade aient été détruites.

[1] On lit dans les registres du Chapitre, 1419, *kal. Maii* : « *Ordinatur quod Janinus Loysel manuteneat verrerias more solito, pro pensione C. solidorum, et juravit bene facere.* »

Il ne reste plus que deux demi-figures, qui ont dû leur salut à leur élévation.

A l'angle du côté du levant, Jean de Brogni avait fait placer son buste, qui fut enlevé à la Réformation. On voit encore, au-dessous de la console sur laquelle il reposait, une sculpture, actuellement fort endommagée, qui représente les branches d'un chêne avec des cochons au-dessous. Suivant la tradition, cet emblème rappelait la condition obscure dans laquelle il avait été élevé. Il avait mis sa gloire à en perpétuer le souvenir. Suivant Senebier, « il avait fait sculpter en bois, sur les siéges de sa chapelle des Macchabées, un jeune pâtre conduisant un cochon. On les voyait encore dans cette chapelle avant 1670. » Notre Bibliothèque les a conservés pendant quelque temps. « Le cardinal avait fait sculpter les mêmes figures sur la maison qu'il habita » à Genève, en 1418.

Besson [1] dit que l'une de ces stalles avait été transportée dans le temple de Jussy. On voit, [2] en effet, dans l'église de Jussy, trois stalles de même forme que celles de Saint-Pierre ; sur l'une des parois extérieures « se distingue un porcher paissant quatre pourceaux sous un arbre, » et sur une autre « un cultivateur frappant une gerbe avec un fléau. »

On sait que Galiffe conteste la réalité de la condition obscure de laquelle était sorti Jean de Brogni pour s'élever au cardinalat. Comment expliquer alors tous ces vestiges qui sont en pleine harmonie avec la tradition ?

On voit aussi, à la chapelle des Macchabées, des mou-

[1] Besson, p. 47.

[2] Gaudy-Le Fort, *Promenades historiques*.

lures en forme de sabots, en mémoire du cordonnier qui avait, en quelque sorte, prédit au jeune pâtre son élévation.

Jean de Brogni mourut à Rome; son corps fut transporté à Genève et enseveli, en 1428, dans le mausolée que lui érigea, dans sa chapelle, François de Mies, son neveu et son successeur à l'épiscopat.

Bonivard rapporte avoir vu la statue de ce cardinal, placée sur son tombeau.

L'intérieur de la chapelle des Macchabées était sans doute orné de beaucoup de tableaux et de statues, à en juger par la richesse de la dotation faite par le cardinal. D'après l'acte de fondation, elle devait être desservie par douze prêtres et un archiprêtre.

Besson, dans son *Histoire ecclésiastique*, [1] dit que le Chapitre des Macchabées put emporter, à la Réformation, presque tous ses titres, les ornements d'église et les reliques; les objets d'art ne purent être conservés. Il ne nous reste qu'un seul monument : ce sont les portes d'un retable d'autel, [2] sur chacune desquelles sont deux tableaux qui furent, on ne sait pourquoi, conservés à l'arsenal. Le Conseil les remit à la Bibliothèque en 1732; ils sont actuellement déposés au Musée Rath. * Nous reviendrons plus tard sur le nom du peintre auquel ces tableaux peuvent être attribués.

L'une des peintures représente un évêque, la mitre en tête, avec le chapeau de cardinal porté derrière

[1] *Mémoires pour l'histoire ecclésiastique du diocèse de Genève, Tarentaise*, etc., par Besson, p. 91.

[2] Le *retable* est un buffet au fond de la table de l'autel.

* Ces panneaux sont aujourd'hui au Musée archéologique.

lui. Il est présenté à la sainte Vierge par saint Pierre. Les figures ressortent sur un fond doré. Au revers, on voit la *délivrance de saint Pierre* par un ange. Sur l'autre porte est représentée l'*adoration des Rois*, également sur un fond doré, et au revers la *pêche miraculeuse* transportée sur le lac de Genève. On voit sur le dernier plan le Môle, les Voirons, Salève et les autres montagnes; et au second plan, sur le coteau de Frontenex et de la Grange, une cavalcade militaire ; en tête est porté le guidon aux armes de Savoie. Dans une prairie, des hommes tirent à l'arc. On voit également une ligne de pieux à l'entrée du port. On lit au bas la date de 1415.

L'évêque, représenté dans l'une de ces planches, est Jean de Brogni. Senebier l'avait supposé; Grillet, qui avait vu cette peinture, convertit cette supposition en certitude, en déclarant que ce portrait est exactement conforme à celui de Jean de Brogni, qui existait dans le vestiaire de la cathédrale d'Annecy. [1]

On n'a retrouvé aucune trace des statues ou tableaux qui pouvaient orner les églises de Saint-Gervais, de la Magdelaine et de Saint-Germain, [2] toutes les trois fort anciennes. Mais nous découvrons, dans les auteurs contemporains de la Réformation, et principalement dans

[1] On sait que le Chapitre des Macchabées fut accueilli à Annecy après sa sortie de Genève. (Voy. Besson, p. 91.)

[2] On lit dans le registre du Conseil, 30 décembre 1546 : « P. Favre, peintre, expose que son père était bourgeois, mais il ne trouve pas sa lettre de bourgeoisie, priant, vu qu'il est né à Genève, l'admettre en bourgeoisie. Il est reçu gratis, parce que il n'a pas gagné à peindre les vitres de la Magdelaine. »

les registres du Conseil, diverses notes sur d'autres monuments d'art qui furent détruits à cette époque.

Le couvent des Cordeliers, rue de Rive, où le pape Martin V logea pendant plusieurs mois, était l'un de ceux qui contenaient le plus d'objets précieux. Les registres publics nous apprennent que dans la nuit du 23 au 24 mars 1534,[1] neuf statues de saints, qui étaient placées sur la façade de ce couvent, furent mutilées. Le Conseil fit emprisonner quelques-uns des auteurs de ce désordre, en déclarant par ses publications qu'encore que les images ne dussent pas être conservées, on ne devait pas les détruire sans ordre et contre l'autorité des magistrats. La principale de ces statues était celle de saint Antoine de Padoue. Le 12 juin suivant, le Conseil arrêta que ces figures mutilées seraient ôtées et mises en un lieu sûr et secret, et qu'une figure de saint François serait mise sur le portail du couvent à la place de la statue de saint Antoine.

Il y avait aussi, à la porte de Rive, une statue qui fut également mutilée le 29 septembre 1534. Le Conseil chargea le « sieur Pécolat, » magistrat de police, « de la faire ôter, cela étant plus honnête que de la laisser ainsi sans tête. »

Il est beaucoup question, dans les chroniques, d'un tableau de Christ, qui était dans le couvent des Cordeliers. Voici ce qu'en dit De la Corbière, d'après Roset :

« En 1503, un peintre avait fait, dans ce couvent, un dieu de Pitié peint à l'huile, qu'on nommait *Ecce Homo.* Au plus fort de la chaleur, le vermillon, qui était parmi

[1] *Histoire* de Picot, et *Extraits des Registres*, manuscrit de Flournois.

l'huile, fut détrempé et dégouttait comme si c'eût été du sang; de sorte que le peuple prit cela pour un miracle, et craignant la colère de Dieu, l'adorait; mais le peintre finalement les désabusa. »[1]

A la Réformation, on trouva dans le même couvent, entre autres tableaux, un François d'Assise, patriarche des Cordeliers. Il était représenté sous la figure d'un gros cep de vigne, d'où sortent plusieurs beaux sarments habillés en Cordeliers, avec cette inscription : *Je suis le vrai cep et vous êtes les sarments.*[2]

Il y avait aussi, dans ce couvent, un mausolée d'Anne de Chypre, femme de Louis, duc de Savoie, placé dans une chapelle dite *de Bethléem.* Le corps du duc y fut ensuite transporté.

De la Corbière, qui s'est beaucoup occupé de ce couvent, avait encore vu de son temps, du côté de la rue Verdaine, quelques restes d'une figure de saint Christophe, peinte à la fresque sur un mur qui dépendait du couvent.

Le couvent des Jacobins, ou Dominicains, de Palais, situé sur l'emplacement du hangar ou couvert du Mousquet, où le duc et la duchesse de Savoie avaient logé à plusieurs reprises, contenait également divers objets d'art.

Roset dit[3] que « l'on trouva au couvent des Jacobins, en Palais, une vieille pourtraicture d'un monstre à sept têtes et dix cornes, rendant par le derrière des papes, au-dessous desquels il y avait une fournaise ou abîme

[1] *Chroniques* de Roset, liv. I, chap. 5.
[2] Ruchat, tome V, p. 308.
[3] Roset, liv. III, chap. 30.

pleine d'évêques, prêtres, hermites et religieux. La chaudière était environnée d'une flamme ardente, et à côté, des diables armés de fourches et de soufflets, qui soufflaient et attisaient le feu. » On lisait sous ce tableau : *Hæc depinxit Jacobus Jaquerel de civitate Taurini in Pedemontio, anno Domini* 1401. Ce tableau fut détruit comme les autres; toutefois, comme il flattait les passions populaires, on en conserva le dessin au moyen d'une estampe (du temps) gravée sur bois.

Ruchat suppose que ce tableau se trouvait dans ce couvent, pour avoir été saisi entre les mains de quelques Vaudois des vallées du Piémont par les Dominicains qui y avaient exercé l'inquisition. Savion dit, au contraire, que c'était un Jacobin qui l'avait peint contre la muraille du couvent, l'an 1401. Cette dernière opinion est peu probable.

L'église du couvent de Palais devait être belle; Senebier dit qu'on estimait ses bas-reliefs. Spon nous apprend qu'en 1535 on gâta un de ses tableaux qui avait coûté six cents ducats.

Il y avait aussi à Plainpalais un oratoire bâti par Jean Nergaz, procureur de l'hôpital des pestiférés, dont parle Bonivard. Voici ce qu'il en dit : [1] « Au milieu de Plain-Palais il y avoit une chapelle, au dedans sus ung autel ung tableau où estoit peinte une belle Nostre Dame, à laquelle deux anges tenoient élargi son manteau; chacun d'eux en tenoit un bout, un deçà l'autre de là; et au-dessous du manteau étoient Papes, Empereurs, Rois, Ducs, Évêques, Abbés, Chanoines, Moines, gentilshom-

[1] Voy. *Chroniques* de Bonivard.

mes, marchands, laboureurs, et généralement de tous états qui se tenoient là à l'ombrage, et principalement y étoient pourtraicts au vif l'Hospitalier et aucuns de ses amis, et avoit dessous un écriteau en rime, que l'on dût illec donner pour Dieu aux pauvres frappés de la peste. »

« De nostre temps, ajoute Bonivard, ledit oratoire a été arrasé comme les autres; ensorte qu'il n'y apparoît trace d'aucun édifice. » Cet oratoire avait déjà beaucoup souffert en 1530; les Bernois ayant placé alors de l'artillerie près de là, abattirent l'autel et brisèrent les vitraux représentant saint Sébastien et saint Antoine.

Le couvent des Augustins, situé près du pont d'Arve actuel, à peu près où est la maison de M. Prevost-Martin, et qui avait été fondé dans le quinzième siècle, avait été aussi enrichi de divers objets d'art. Bonivard dit que « Messire Resné, Bastard de Savoye, frère du Duc moderne Charles second, y fonda une belle chapelle, et y fist faire ung moult beau tableau, où estoit paincte une Nostre Dame de Grace, et la renta. » Le couvent prit le nom de couvent des Augustins de Notre-Dame de Grâce.

On voit dans les registres du Conseil une enquête faite à l'occasion d'un désordre qui eut lieu le 9 août 1535, dans lequel quelques citoyens abattirent une statue de saint Jean-Baptiste, qui était dans l'église de ce couvent. Une figure de sainte Anne, près du pont du Rhône, fut aussi détruite peu de temps après.

Vous voyez, Messieurs, que ce n'est presque qu'à l'occasion de désordres particuliers, que la connaissance de monuments d'art nous arrive, en quelque sorte par hasard.

A dater du 8 août 1535, jour où Farel prêcha pour la première fois à Saint-Pierre, le peuple fit main basse sur tout ce qui restait de statues et de tableaux dans cette église. Et le lendemain « les Évangélistes (c'est ainsi que les appelle Savion)[1] allèrent en l'église de Saint-Gervais, où ils firent encore pis qu'à Saint-Pierre, et rompirent tel tableau d'image, qui avait coûté cent ducats d'or. » Et comme le remarque Picot, dans son *Histoire de Genève*, [2] « l'effervescence qui agitait les esprits enfantait une foule de désordres que le gouvernement ne pouvait ni empêcher ni punir. » — « Une partie du peuple,[3] semblable aux Iconoclastes de l'empire d'Orient, avait voué une haine ardente aux images qui se trouvaient dans les églises et dans les couvents. »

Pour donner une idée du mouvement imprimé à cette époque, je transcris[4] le texte du registre du Petit Conseil, du 9 août 1535. « En Conseil, on parle des images et autres effets abattus à Saint-Pierre (la veille) et ailleurs, et on dit que P. Vandel, Baudichon de la Maison neuve, Ami Perrin et autres en grand nombre alloient au son du tambour au couvent de Notre-Dame; c'est pourquoi Mess. les Syndics ayant pris leurs bâtons vont à eux pour leur faire défense de démolir, ni gâter aucune chose. Après cela, ils reviennent avec le sautier et rapportent qu'ils ont fait lesdites défenses et plusieurs fois; mais que nonobstant cela les susnommés ont brisé presque toutes les images dudit couvent, excepté le tableau de la

[1] *Annales* de Savion, manuscrit, fol. 765.
[2] *Histoire* de Picot, vol. I, p. 333.
[3] *Ibid.*, p. 319.
[4] D'après le manuscrit de Flournois.

chapelle de Notre-Dame ; ce que voyant lesdits Syndics, ils ont apporté l'image de Notre-Dame de Grâce. L'après-dîner on ordonne qu'on mettra deux prudhommes et deux guets pour garder le temple de Saint-Pierre. »

Le Conseil désirait conserver ce tableau ; mais, obligés de céder à l'opinion publique, les magistrats le firent brûler le 2 novembre suivant, « dans la salle même du Conseil et à la vue de tous. »

« Le 13 septembre, dit Savion,[1] les Évangélistes luthériens abattirent les belles et somptueuses images de la chapelle de Notre-Dame, près du pont du Rhône, que jadis les marchands florentins avaient fait faire du temps des foires, et y avaient employé de beaux ducats d'or. »

Le mot de *somptueux*, employé par le registre, semble indiquer qu'il s'agissait ici de ces tableaux à fonds dorés que l'on voit dans les galeries de Florence, comme œuvres de cette époque.

Il était resté quelques tableaux et des statues de saints adossés aux façades des maisons, ainsi que dans l'intérieur. Le 20 janvier 1536, le Conseil fit ordonner aux particuliers de détruire les statues, et de porter les images à l'hôtel de ville, sous peine de cinq sous pour la première fois.[2]

En voilà assez, Messieurs, sur la destruction des statues et des tableaux. Si je vous en ai entretenus aussi longtemps, c'était pour vous prouver que l'art statuaire et la peinture étaient cultivés autrefois à Genève. Les chroniques ne s'expliquent ni sur le mérite des ouvrages,

[1] *Annales* de Savion, manuscrit, p. 774.
[2] *Ibid.*, p. 832.

ni sur les noms de leurs auteurs ; mais tout porte à croire qu'il devait exister, soit dans les couvents, soit dans les églises, des ouvrages de prix ; pour preuve de cette assertion, il suffit de rappeler ce que nous venons de dire des tableaux de Saint-Gervais, de la chapelle près du Rhône, et de cette image du couvent de Palais qui avait coûté, disait-on, plus de six cents ducats. Tout en faisant la part de l'exagération, il reste pour certain qu'il y avait là des peintures d'une grande valeur.

Les recherches qu'a faites le chanoine Grillet sur l'époque à laquelle l'art de la peinture fut introduit avec quelque succès dans nos contrées, la font remonter aux années 1314 et suivantes.[1] George de Florence, disciple de Giotto et de Cimabue, décora les châteaux de Chambéry et du Bourget. Il peignit en Savoie, depuis 1314 jusqu'en 1318.

Bono Grégoire, peintre vénitien, vint à Chambéry en 1414 et y fit le portrait d'Amédée VIII. Il peignit ensuite l'église de Ripailles et décora le château de Chambéry pour l'arrivée de l'empereur Sigismond, qui vint ériger la Savoie en duché, le 16 février 1416. Tout porte à croire que les retables de la chapelle des Macchabées, qui portent la date de 1415, furent peints par ce peintre ou par l'un de ses élèves. Le portrait du fondateur d'une chapelle si richement dotée, devait être reproduit par un peintre de quelque talent ; et son séjour à Ripailles, à la date où ces tableaux ont été peints, doit laisser peu de doutes sur le nom de l'auteur, d'autant plus que ces peintures ne sont point sans mérite. On conserve dans

[1] Grillet, *Dictionnaire du Mont-Blanc et du Léman.*

les musées d'Italie des tableaux de cette date, qui ne sont pas supérieurs, ni pour la composition, ni pour l'exécution. J'ai fait d'inutiles recherches pour découvrir l'existence, à Genève, de peintres qui auraient été connus alors par leurs travaux artistiques.

Manuel, peintre bernois, vivant au commencement du seizième siècle, travailla en Suisse, et notamment à Berne, où il peignit, en particulier, les panneaux qui décoraient l'une des salles de l'hôtel de ville; mais rien n'indique qu'il soit venu à Genève. Je possède de lui trois panneaux à fonds dorés, dont l'un représente *sainte Catherine;* un autre *un ange* (avec légende); mais ces tableaux proviennent d'une ancienne abbaye du canton de Saint-Gall. Il y avait à Genève, en 1418, un peintre nommé Pierre Vuypres, soit Nitard. Il peignit des panonceaux armoriés pour l'arrivée du pape Martin V. [1] On voit sur le registre des admissions à la bourgeoisie les réceptions suivantes : [2]

En 1451, Pernet de Fornay, faiseur d'images; [3] reçu *gratis.*

En 1456, Èvrard Sondequef, peintre, reçu pour sept florins et un seillot.

En 1478, Pierre de Bitillo, peintre, pour sept florins et un seillot.

En 1484, Amed Barbier, peintre, pour huit florins.

En 1485, Hugues Boulard, peintre, reçu *gratis.*

[1] *Mém. de la Société d'Hist. et d'Archéol.*, tome II, part. I, p. 161, note.

[2] Notes de M. le docteur Chaponnière.

[3] Un *faiseur d'images* était un faiseur de statues ou de tableaux.

En 1487, Jean Sarrazin, peintre, pour huit florins.

Même année, Gaspard Vambel, peintre, pour huit florins.

En 1493, Thomas Anthaulme, peintre, pour huit florins.

En 1496, Billet de Billon, de Châlons-sur-Saône, peintre, pour huit florins.

En 1498, Jean du Gerdil, de La Chapelle, graveur, pour huit florins.

En 1499, Jean Lameure, peintre, pour huit florins.

En 1500, Jean Colomb *alias* Mellys, d'Annecy, peintre, pour huit florins.

En 1504, Pierre, fils de Jean Ducrest, graveur, reçu *gratis*.

En 1508, Jean de la Harpe, peintre, reçu *gratis*.

En 1511, Jacques Bros, fils de Mermet, peintre, pour huit florins.

Voilà bien des noms propres; mais rien n'indique ce qu'ils ont fait, et surtout le genre de peinture auquel ils se livraient. Il y a là carrière à toutes les suppositions, depuis les peintres qui cherchaient à marcher sur les traces des maîtres de l'art, jusqu'aux barbouilleurs d'enseignes. Ce que l'on peut admettre, c'est que ceux qui étaient reçus bourgeois gratuitement étaient des artistes de quelque mérite, qui avaient probablement travaillé pour la communauté.

L'inventaire des immeubles[1] de Genève, fait en l'année 1475, désigne aussi sous le nom de peintres quelques propriétaires des maisons dont on faisait, à cette date, le

[1] Notes de M. le docteur Chaponnière.

dénombrement. On y trouve un nommé Théobald Vasel, propriétaire à Cornavin; on mentionne les héritiers de Joh. Penthecoste et de Mermet Luysel, tous deux peintres.

Maître Hans, peintre, est aussi indiqué.

Dans le règlement des comptes de l'hoirie de François de Mies,[1] évêque de Genève, on trouve (en 1444) un paiement de treize florins huit sous à Janin Luysel, peintre, sans autre explication. Galiffe pense que ce devait être pour des écussons armoriés dont on se serait sûrement servi à son enterrement. On voit que ce compte s'élevait à une fois et demie la valeur d'une réception à la bourgeoisie.

Je citerai aussi quelques paiements relatifs à des travaux publics.

Le 21 août 1401,[2] la Ville paie onze florins à Martin de l'Arve, maçon, pour la construction du mur construit de nouveau en la porte de la cité, à côté de l'église des Frères Mineurs, y compris les pierres, la chaux, le sable, les tufs, le salaire et un anneau de fer soudé à la pierre placée sous la porte; il y a cinq toises de mur.

Le 31 mars 1402,[3] on paie vingt et un florins à Mermet, maçon, pour un mur construit de l'église des Frères Mineurs jusqu'au mur de la Tour-Ronde, à quatre florins par toise, sans la chaux; il y en aura vingt-huit toises et demie, coûtant cent douze florins quatre gros; vingt et une bossettes de chaux à cinq sols, huit florins neuf sols.

[1] *Matériaux pour l'hist. de Genève,* par Galiffe, vol. I, p. 187.
[2] *Ibid.*, vol. I, p. 98.
[3] *Ibid.,* vol. I, p. 99.

On voit, par la différence du prix, qu'il était probablement question d'un mur d'enceinte beaucoup plus large que le précédent.

On paie quatre florins six sous pour dix-huit clefs des chaînes de la ville, à trois sols chacune.

En 1454,[1] on paie dix-huit sols à Henri de l'Olme, paveur, pour trois toises de pavé vers les Étuves.

La sculpture en bois avait été poussée, à cette époque, à un assez haut degré de perfection en Savoie, à Genève et dans la Suisse. Les sculptures en noyer et en chêne, et les ornements d'architecture travaillés en bois, servaient à la décoration intérieure des églises et des salles de réunions publiques. On admirait des plafonds en caissons sculptés également en bois. La salle où siégeait la Diète, à Lucerne, offre un des plus beaux ouvrages de ce genre. Des bas-reliefs étaient souvent peints avec certaines parties dorées; toutes les anciennes églises offrent des échantillons de ce genre de sculpture.

Saint-Pierre renfermait de belles sculptures d'une date fort ancienne.

Il en existe aussi à Saint-Gervais ; malheureusement elles ont été recouvertes d'un vernis à l'huile, qui gâte l'effet de la sculpture.

Voici la description que fait Senebier des sculptures en bois de Saint-Pierre :[2]

« Dans les bas-reliefs qui étaient à gauche des formes de Messieurs les Syndics, on voyait des figures isolées assez grandes, qui avaient beaucoup souffert à la Réfor-

[1] Galiffe, *Matériaux pour l'hist. de Genève*, vol. I, p. 215.

[2] Senebier, ancien *Journal de Genève*.

mation. On ne pouvait plus reconnaître les personnages qu'on avait voulu représenter; il n'en était pas de même des bas-reliefs placés au-dessus et au-dessous. Ils étaient beaucoup mieux conservés; ils ne paraissaient pas avoir excité la crainte des Réformateurs, ni fait soupçonner un sujet d'adoration; ils ne représentaient pas un saint particulier, mais un trait de l'histoire sainte. On y voyait l'Annonciation, la naissance de Jésus-Christ, la fuite de Jésus-Christ en Égypte, la conversion de saint Paul, la tentation d'Ève, la pêche de saint Pierre.

« On remarquait aussi, aux deux extrémités du lieu où les bas-reliefs étaient placés, deux places pour deux figures particulières qui devaient avoir été tout à fait en dehors, et qui sans doute avaient été brisées.

« On y observait aussi les armoiries du chanoine Amblard Goyet, abbé de Filly, répétées aux deux bouts. »

Sans doute cette décoration en bois avait été donnée par lui.

Les bas-reliefs dont je viens de parler existaient encore à Saint-Pierre en 1792. La description que je viens d'en lire est tirée de lettres insérées, à cette époque, dans l'ancien *Journal de Genève.* Ces bas-reliefs ne se retrouvent plus dans l'église.

Les formes, destinées autrefois aux chanoines, sont parfaitement conservées. Elles étaient placées, avant la Réformation, à droite et à gauche du chœur; elles sont actuellement en face de la chaire et servent aux membres de la Compagnie des Pasteurs.[1] On remarque dans la

[1] Par acte du 1er juillet 1414, le Chapitre de Genève donna à maître Jean Prindal la tâche de faire les formes des chanoi-

partie supérieure de ces formes des figures de prophètes et d'apôtres qui se suivent. David est le premier, saint Pierre le second. La dernière figure représente une sibylle; on lit encore au-dessous, en toutes lettres, *Sibylla Erythrea.* Au-dessus de ces figures sont des ornements d'un beau gothique. Senebier se livre à de longues dissertations sur la superstition qui avait canonisé parmi nous cette illustre païenne. Comme tout n'est que conjectures, et que ces recherches ne rentrent point dans le sujet qui m'occupe, je ne m'y arrêterai pas.

La chaire fut placée le 29 août 1543 à la place qu'elle occupe. On ignore quelle était sa place avant la Réformation.

Les stalles, dans le chœur, actuellement réservées au Conseil d'État et aux membres du Grand Conseil, étaient destinées, avant la Réformation, à l'évêque et aux membres de son officialité. Les bas-reliefs qui les ornaient sont assez bien conservés. Ce sont des figures isolées, des animaux et des fruits, qui n'indiquent que des caprices de sculpteurs.

La fabrication des meubles de cette époque occupait aussi beaucoup ces mêmes sculpteurs, ou, comme on les appelait, les *tailleurs de bois.* On retrouve des sculp-

nes dans le chœur de l'église de Saint-Pierre, conformément à celles des Frères Mineurs de Romans (Dauphiné), avec cette différence toutefois qu'au lieu d'y représenter la vie de saint François, il y représentera celle de saint Pierre. Le travail devait être fait en deux ans, moyennant 700 florins d'or. Prindal y employait plusieurs ouvriers, puisque l'œuvre est continuée par son premier ouvrier, *per primum ejus famulum.* (Note de M. Ed. Mallet.) — Il paraît que l'on avait renoncé à faire représenter sur les formes la vie de saint Pierre.

tures très-bien conservées sur d'anciens buffets et sur des coffres appelés *bahuts*.

Ces meubles n'étaient point particuliers aux dames de Genève. « Les dames de la cour de France, dit M. Barrière dans son *Essai sur les mœurs du dix-septième siècle*, n'avaient alors que des coffres en bois pour serrer leurs bijoux et leurs ajustements. »

On peut voir, à Genève, plusieurs meubles de ce genre chez divers amateurs. L'un des plus beaux, pour la perfection de la sculpture, est un buffet provenant de la famille Vignier, qui appartient à M. Hornung. Il en existe aussi dans l'atelier de M. Diday, avec cariatides et ornements d'architecture.[1] M. Audéoud possède un petit buffet du meilleur goût et d'une admirable conservation, avec cariatides et sujets mythologiques.[2] Il y a encore un beau buffet chez M. le professeur Picot,[3] de belles tables sculptées chez M. Revilliod-de la Rive et chez M. l'ancien conseiller Naville; cette dernière provient d'Hermance, et avait pu réunir plus d'une fois des gentilshommes de la Cuiller.

L'atelier de M. Scheffer renferme une riche collection de meubles de même date et du meilleur goût : prie-Dieu, buffets, servoirs, etc., mais qui ont été, pour la plupart, achetés en France.

Enfin les magasins d'antiquités du quai des Bergues, particulièrement ceux de MM. Kühn et Picard, contiennent de très-beaux meubles restaurés, provenant en général de Savoie.

[1] Ils proviennent du château d'Étrembières.
[2] Il vient de Savoie.
[3] Provenant de Savoie.

J'ai rassemblé aussi, au château de la Tour, une collection de meubles gothiques : buffets, bahuts, stalles, tables, chaises, etc., provenant tous des contrées qui bordent notre lac (Genève, le canton de Vaud, le Valais, la Savoie). Les buffets, au nombre de quatre, offrent les genres variés d'ornements employés alors. Ils n'ont point été restaurés. Ce qu'ils perdent à l'apparence extérieure, ils le gagnent sous le rapport de l'authenticité. L'un a des ornements d'architecture ; un autre offre, sur ses quatre portes, la représentation de sujets allégoriques, les quatre saisons.[1] Un troisième est en bois plaqué avec des colonnes torses et surmonté d'armoiries.[2] Le quatrième est ouvert dans sa partie inférieure et supporté par des cariatides.[3]

Les bahuts, grands coffres de forme carré long, dans l'intérieur desquels est ordinairement une séparation fermée, destinée à l'argent et aux bijoux, offrent habituellement, sur leur face principale, la représentation de quelque sujet tiré de la Bible, dont le cadre est renfermé entre des figures placées aux deux extrémités, comme cariatides. Les bahuts que je possède représentent le *jugement de Salomon*, *Susanne et les vieillards*, la *sainte Cène* avec une disposition des figures analogue à celle du tableau de Léonard de Vinci, l'*adoration des Mages*, l'*adoration des Bergers* et l'*Annonciation;* ces derniers sujets sont ceux que j'ai vus le plus habituellement reproduits. Les figures, qui ont plus ou moins de

[1] Il a été acheté aux environs du château de Blonay.

[2] Il provient du Châtelard. Les armoiries sont celles des de Tavel et des de Blonay.

[3] De Vevey, provenant de la famille Collet.

relief, ont parfois de l'expression. J'ai aussi des bahuts chargés d'ornements gothiques.

Les sculptures des meubles du canton de Vaud représentent souvent des grappes de raisin et des feuilles de vigne. J'ai ouï parler de bahuts au château de Wufflens, qui représentent quelques-unes des scènes de l'*Iliade ;* mais, en général, les sujets traités sur les meubles sont ou des allégories ou des traits de l'histoire sainte.

Les anciens inventaires, dressés après décès, mentionnent des meubles de la nature de ceux que je viens d'indiquer. Des buffets en noyer sont estimés à environ cent florins, des bahuts vingt florins. Ces prix sont extraits d'un inventaire [1] de 1624, sur lequel le vin du pays est estimé huit florins le setier, et le froment dix-huit florins la coupe. On y voit des lits à colonnes d'ordre corinthien avec pommeaux dorés. Parmi les bijoux (que les dames de Genève paraissaient avoir en grand nombre, malgré les lois somptuaires), j'ai remarqué un médaillon du roi Henri IV.

La sculpture en bois m'a entraîné jusqu'à des détails d'intérieur de maison. J'ai omis de parler des portes extérieures souvent sculptées avec un véritable luxe. J'en ai vu une qui avait été transportée à Versoix et qui a été vendue à un étranger; elle représentait des guerriers à cheval, armés de toutes pièces; la sculpture était fort saillante, d'un beau dessin.

J'ose à peine parler d'une double porte sculptée possédée par la Société d'Archéologie. * Les costumes qui y

[1] Inventaire des biens laissés par Hippolyte Rigaud, membre du Conseil des Deux-Cents, mort en 1624.

* Actuellement au Musée archéologique. Une des sculptures

sont représentés annoncent qu'elle doit être d'une date fort ancienne. Le sujet qui y est traité témoigne du peu de respect pour les mœurs, qui précéda l'époque de la Réformation. Elle était probablement destinée à servir d'enseigne à un lieu de prostitution.[1] Elle aurait pu figurer à côté d'un livre de Raoul Monnet, dont Bonivard parle avec indignation dans ses *Chroniques*. Il représentait d'infâmes scènes de débauche, et Monnet le colportait publiquement dans la ville. Son livre fut brûlé devant le peuple, et Monnet eut la tête tranchée à Champel.

Je reviens aux bâtiments publics de Genève.

J'ai parlé longuement de l'église de Saint-Pierre; c'était la seule construction qui méritât d'être mentionnée avec quelque détail. Les églises de *Saint-Gervais*, de la *Magdelaine*[2] et de *Saint-Germain*, toutes les trois fort anciennes, ne doivent pas fixer notre attention sous le rapport de l'art. Il n'y avait non plus aucun bâtiment civil, dans la Genève du moyen âge, qui dénotât quelque goût pour l'architecture; et les anciens règlements relatifs aux constructions semblent indiquer que Genève était une ville dont les bâtiments n'étaient nullement en harmonie avec sa cathédrale.

Je ne citerai que deux de ces règlements. L'un, extrait des Franchises recueillies en 1387 par Adhémar Fabri, statue, à l'occasion *des édifices et des maisons :* « Que

de cette porte, représentant un ouvrier du commencement du seizième siècle, est reproduite dans Galiffe, *Genève hist. et arch.*, t. I, p. 281.

[1] *Mém. de la Société d'Hist. et d'Archéol.*, vol. I, p. 96.

[2] La Magdelaine possédait, dans les premières années du quinzième siècle, un beau tableau sur le grand autel. (Note de M. Ed. Mallet.)

quiconque edifiera dedens la cité de Geneve aulcune maison, quil ne la edifie point de paille, de feuilles ne de boys, et quand il fera du contraire, que les citoyens et bourgoys de leur autorité propre le dict maisonnement puissent dirruir ou desrocher. » L'autre est un arrêté du Petit-Conseil, du 28 décembre 1557, qui porte que : « Chaque propriétaire doit avoir des privés et cheminées dans sa maison ou en faire bâtir dans six mois, » et qui défend « de faire feu dans les chambres où il n'a point de cheminées. » Ces ordonnances nous font connaître quels étaient les usages de cette époque.

Les deux bâtiments publics qui auraient pu donner lieu à quelque développement d'architecture, auraient dû être la demeure de l'évêque et l'Hôtel de ville. Vous avez tous vu ce qu'était la *maison épiscopale* derrière Saint-Pierre, convertie en prison le 23 novembre 1535 et démolie en 1840. La Société d'Histoire en a fait dessiner le plan et les élévations. Il était difficile de voir une construction qui eût moins d'apparence à l'extérieur, et qui fût à l'intérieur d'une distribution plus mesquine, en admettant même que les suppressions et les additions opérées depuis 1535 aient pu nuire à l'ordonnance de l'ancien édifice.

Quelques peintures à la fresque,[1] décrites par les commissaires qui ont surveillé la démolition, ne peuvent pas faire juger de ce qu'était alors, à Genève, ce genre d'ouvrage; car la peinture, qui aurait pu, par le sujet qui y était retracé, donner quelque idée de l'état de l'art, était tellement détériorée, que c'était à peine si l'on pouvait distinguer quelques figures de prêtres, dont l'un tenait

[1] *Mém. de la Société d'Hist. et d'Archéol.*, vol. I, p. 110.

un calice; un autre était agenouillé devant lui. D'autres peintures, figurant trois tableaux encadrés par des bandes noires et représentant des édifices que l'on n'a pu reconnaître, ont été retrouvées dans l'une des chambres supérieures, où elles avaient été masquées par des boiseries. L'intérieur des tableaux était dessiné en rouge couleur de brique sur un fond blanc. C'était une peinture à la détrempe sur une couche de gypse. Ces dessins ont été reproduits sur une feuille lithographiée par M. Hébert. Je les ai vus avant la démolition; la peinture était au-dessous du médiocre.

Quant à l'*Hôtel de ville,* la grande tour carrée est la seule partie du bâtiment d'une date ancienne.

Elle existait en 1472. C'est alors que fut construite la salle où siége encore aujourd'hui le Conseil d'État, et que les registres publics qualifient de « salle magnifique et spacieuse. »[1] Elle fut entièrement achevée au mois de

[1] Advint que lan de N. S. courant 1473, et le premier Mardi apres la feste de la Puriffication Nostre Dame du moys de Fevrier, estre esleuz et creez Sindicques et gouverneur par ledit an, Nobles et honnourables Michel Montyon, Glaude Ravonel, Jehan Carrier, et Glaude Cavucin, citoyens et bourgoys de ceste noble et insigne cite de Geneve, veans et considerans la petitesse, prouffit et utilite necessaire a la chambre ou lon tenoit le Conseil, laquelle estoit si estroite, que a paine le Conseil ordinaire y povoit demourer, qui estoit chose honteuse et vergoigneuse a eulx et aultres qui ont eu le regime, gouvernement et administration de la chose publicque de ainsi la laisser, misrent en deliberation devant leur Conseil se bon leur sembloit que on deust faire fere une belle et notable sale large et spacieuse, tant par magniffiecnce, comodite et utilite deladite chose publique, comme aussi pour pouvoir tenir le Conseil ordinaire, et lautre des Cinquante, et quant besoing et mestier seroit de fere congregation de plusieurs aultres, qui puissent trestous demourer

février de l'année suivante; les vitraux des fenêtres étaient peints; il y avait des fresques sur les murs intérieurs; on les recouvrit plus tard de tapisseries.

dedans, sans ce quil fust necessaire daler ailleurs pour conseiller que en ladite sale. Et lors nobles et honnourables Jehan Dorsieres, Pierre Gavid, Humbert de Bone, Ayme de Lestelley, Glaude et Ame de Pesmes, Anthoine de S.-Michiel, Henry dit Despaignez, Estienne Achard, Nycolin Lingot, Mermet du Nant, Girard de Vaulx, Andre Rey, Pierre Braset, Besanczon Dorieres et maistre Pierre Cortagie, conseillers et esleuz par lesdits Sindicques par icelle annee, veans et considerans le bon et grand vouloir de leurs dits Sindiques, meuz aussi de toute honnestete, consentirent dung meme accord que la chose se fisse et fust mise a bonne et briesve execution et effect, tellement que les dessus nommez Sindiques landemain cometterent et donnarent a tache et pris fait, pour et au nom de ladite communaulte, ladicte sale pour icelle avoir a comencer et parfaire, aux missions, deniers, fraiz et despen, lesquelz se doivent paier et desbourser par Girard de la Foge, receveur general dicelle : et avec ce, pour le proffit et utilite dicelle, firent remuer et repareiller le four de la mayson dessusdite. Mais pourtant que par eulx la parfection de ladite sale, durant ladite annee, na peu estre du tout achevee ne faicte. Les aultres ensuyvans, et qui seront Sindicques de laultre annee apres ensuyvant courant 1474, cest assavoir lesdits Jehan Dorsiere, Anth. de S.-Michiel, Girard de Vaulx et Michiel Montyon, reconfermez Sindiques au Conseil general, a eulx assistans pour conseiller les dessus nommez Pierre Gavid, Ayme Versonay, G. et Ame de Pesmes, Lestelley, Ravonel, Carrier, Cavucin, Achard, Ligot, M. du Nant, Braset, A. Roy, Humb. de Bona, Pierre Magnin, Lambert Magnin, Guiat Vallet, Jaques Nanquier, Cortagie et Dorieres, ladite sale ont fait achever, parfaire et acomplir, aussi mettre a bonne fin, ensemble ce que se peult apparoir par dedans touchant la eslevation et paincture de aulcunes verrieres, et pareillement le commencement des loges, combien que les vingt carres de ladite sale ledit Montyon a ses propres deniers, fraiz et missions a fait paindre et mettre a point. Et toutes ces choses ont este faictes et acomplies par les dessus nommez Sindiques et conseillers, a lonneur et utillite, aussi prouffit de la

La partie inférieure de la tour servait de chapelle. On y voit des ogives réunies par des arêtes qui portent l'écusson de Genève; mais ces écussons sont d'une date plus récente que la chapelle. C'est actuellement la grande grotte des Archives.

Le reste de l'Hôtel de ville a été entièrement reconstruit depuis la Réformation. Le grand escalier, soit *rampe pavée*, fut commencé en 1556. On voit cette date inscrite sur le porche au bas de la rampe, petit arc qui n'est point sans mérite. L'escalier et ses ogives ne furent achevés qu'en 1578; Nicolas Begueret (ou Bougueret) en fut l'architecte. Il était natif de Langres et fut reçu bourgeois, en considération des services rendus à la Seigneurie pour ces constructions.

M. Sordet, notre infatigable et complaisant archiviste, a bien voulu rechercher dans les Archives si elles contenaient quelques documents relatifs aux beaux-arts, autres que ceux indiqués ci-dessus. Jusqu'à présent de pareils documents ne sont pas tombés entre ses mains. Il n'a trouvé que deux lettres du prince de la Rochefoucault; l'une du 8 juillet 1568, par laquelle il demande au Conseil de vouloir bien lui céder, pendant quelque temps, « un jeune homme de cette ville, nommé Gelber, bien expert en architecture, et dont il a besoin pour les des-

dicte communaulte et tous les habitans dicelle : et aussi pour donner bon vouloir, bonne adresse et ferme vouloir et couraige a tous aultres successeurs qui viendront apres, de mieulx fere. Et en tesmoing de verite, je dessoubs nomme Secretaire, me suis a ces presentes soubsigne, lan dessus et apres escript courant 1474 et le 24e jour du moys de Janvier.

De Quarro.

(Ex Libro Franchesiarum, fol. 60 bis, recto.)

sins du logis qu'il veut faire édifier. » L'autre lettre est une recharge, en date du 31 juillet, par laquelle le prince insiste sur sa demande. Ces lettres sont datées de Vertecol, petite ville de l'Angoumois (Charente). Il est à remarquer que cette localité est plus distante de Genève que de Paris.

La tour carrée de l'Hôtel de ville ne se distingue pas par l'élégance de son architecture. Ce bâtiment a cependant le mérite d'avoir conservé en partie le type de son antique origine. C'était évidemment une tour d'enceinte. La base avec ses gros matériaux en bossage est assez pittoresque. La partie supérieure, construite en briques, a aussi son cachet d'ancienneté. Il est à regretter que l'ancienne Mairie de Genève ait fait retailler une partie des pierres de la base, en face de la descente de la Treille. Cela a détruit l'harmonie de la construction.

Genève n'offre que peu de maisons particulières anciennes. Celle de M. l'ancien syndic Rieu, rue du Puits-Saint-Pierre, en face de celle du Soleil-levant,* est la seule un peu remarquable et bien conservée de l'époque antérieure à la Réformation. C'était un château appartenant à la famille des Tavel (*Domus Tavellorum*). Ce bâtiment est désigné dans l'inventaire des immeubles de la ville, en 1477,[1] comme ayant une valeur de cinq cents florins. Simon Goulard le désigne, en 1610, sous le nom de « château d'Estavaz. » Il a conservé une tourelle qui avance sur la rue du Puits-Saint-Pierre. Sur la façade on voit un écusson armorié, ainsi que des figures en

* Cette maison est devenue la propriété de M. Th. Audéoud et porte le nº 6.

[1] Note de M. le docteur Chaponnière.

ronde bosse très-saillantes; placées aux angles de carrés qui semblent avoir été destinés à recevoir des inscriptions ou des images. Les sculptures représentent des têtes de religieuses, une tête qui ressemble à la figure du Christ, une tête de lion, etc.

Je ne puis citer, Messieurs, aucune autre construction ancienne qui mérite de fixer votre attention. [1]

Au moyen âge il existait déjà, en Suisse, un genre de monuments qui a pris, dans la Confédération, un caractère national : ce sont des fontaines surmontées de statues représentant tantôt un chevalier armé de toutes pièces portant la bannière communale, tantôt la Justice avec la balance et le glaive. D'autres fois ce sont les héros du Grütli ou d'autres guerriers suisses. Stanz a sur ses fontaines son Winkelried; Altorf son Guillaume Tell. Les armoiries des cantons trouvent aussi leur place. Berne reproduit souvent son Ours, emblème de sa force au sein de la Confédération. Il existe dans le canton de Vaud[2] une ancienne fontaine de village dont le pilier figure un cep de vigne; l'Ours de Berne en mange les grappes. Cette plaisanterie de l'architecte n'avait point provoqué la sévérité du bailli.

A Genève, nos fontaines n'étaient point monumentales comme dans le reste de la Suisse.

Avant de terminer ce que j'ai à dire de l'état des beaux-arts à Genève avant la fin du seizième siècle, je men-

[1] Je ne parlerai pas d'une figure sculptée à l'angle de la maison, en face de la tour de l'Ile. C'est la figure d'un tanneur qui bâtit cette maison au dix-septième siècle, et qui voulut s'y faire représenter tannant son cuir. [* Cette sculpture a disparu.]

[2] Suivant Olivier.

tionnerai le peu que j'ai recueilli sur la gravure, la peinture des portraits, etc.

On distingue plusieurs genres de gravure : la gravure des médailles, des sceaux, d'orfèvrerie et de bijouterie, la gravure en taille-douce, à l'eau-forte, sur bois, etc.

La patrie des Dassier et des Bovy ne nous a pas fourni d'anciens graveurs de médailles. Nous avons cependant d'anciens sceaux d'évêques qui indiquent du talent chez ceux qui les ont faits. On peut en juger, en particulier, par le sceau très-bien conservé pendant à la charte des Franchises d'Adhémar Fabri, de 1387. Saint Pierre figure au milieu du sceau. Le saint est en pied, dans une niche entourée d'ornements gothiques.[1] Rien ne nous apprend si l'artiste qui a gravé ce sceau était de Genève; son nom n'est pas connu.

A une date postérieure, M. Promis[2] signale trois graveurs à la Monnaie de Cornavin ; le premier, en 1466, qui s'appelait Thomas; le deuxième, en 1528, nommé Girolamo Cattaneo, et le troisième, en 1529, François de Marques. M. Frédéric Soret a trouvé aussi, sur le livre de réception des ouvriers de la Monnaie de Genève, pour 1488, le nom d'un autre graveur appelé maître Anzo.

Les graveurs employés à la Monnaie, postérieurement à la Réformation, et dont M. Soret a également retrouvé les noms, sont : Louis Guilland, en 1539; Jean Droz, de 1540 à 1555; Aimé Desars, de 1564 à 1570; Henri Bartholomi, de 1571 à 1588; Ami De Neria, en 1587.

Je m'arrête à la fin du seizième siècle. Gregorio Léti

[1] *Mém. de la Société d'Hist. et d'Archéol.*, vol. II, planche gravée.

[2] *Monete dei Reali di Savoia.*

(en 1670) dit, à l'occasion de médailles romaines, qu'il y avait à Genève, de son temps, deux graveurs qui imitaient les médailles antiques au point de tromper les connaisseurs, et qu'il se faisait un grand commerce de curiosités suspectes. Reste à savoir si l'assertion de Léti est vraie; on sait que sa véracité a souvent été prise en défaut.

M. le professeur Picot-Mallet lut à la Classe des Beaux-Arts, en 1831 et 1832, un mémoire intéressant sur l'art de la gravure dans les temps anciens. Il n'a pu découvrir les noms d'aucun graveur en taille-douce, à Genève, avant le dix-septième siècle. Quelques gravures sur bois attestent qu'il existait, à Genève, des artistes de ce genre à la fin du seizième siècle. J'ai déjà parlé de l'estampe qui représente la figure d'un monstre à sept têtes, trouvée au couvent des Jacobins. On a aussi d'anciennes gravures représentant l'*ancien fort d'Arve* (rasé en 1596), la *prise de Versoix*, l'*attaque du fort de l'Ecluse*, etc. Ces estampes portent la date de 1590; elles sont d'un nommé Martin Baum, qui, à ce qu'il paraît, était un Allemand établi à Genève. Ces diverses gravures, produit de planches grossièrement sculptées, ont assez de rapports avec les estampes que contenaient les anciens Messagers boiteux.

Enfin, il paraît que, depuis l'invention de l'imprimerie, quelques graveurs s'étaient attachés à orner les ouvrages qui se publiaient à Genève. La traduction française des Franchises, imprimée à Genève, en 1507, par Jean Belot, bourgeois, offre un titre assez orné, gravé sur bois. Dans l'encadrement, composé de branches entrelacées, est un arbre supportant trois écussons aux armes de l'empire,

du Chapitre de Saint-Pierre, et de la Ville. Des lettres ornées au commencement du texte renferment les figures de saint Pierre et de saint Paul.

Un missel imprimé à Genève par Jean Fabri, en 1491, « pour l'usage du diocèse, » offre une grande et assez belle vignette. [1]

Les *Constitutions synodales du diocèse de Genève*, de 1493, offrent une lettre majuscule ornée d'une gravure sur bois. [2]

Un ouvrage de 1495, intitulé *Fasciculus temporum*, renferme quelques médailles gravées sur bois. [3]

Un recueil des Opuscules de Calvin, publié par Théodore de Bèze et imprimé à Genève par Baptiste Pinereul, en 1566, [4] soit deux années après la mort de Calvin, offre aussi, sur le titre, une vignette gravée sur bois. Au revers du titre est un portrait de Calvin, gravure en taille-douce, dont l'auteur n'est pas connu. Cette gravure est celle qu'a reproduite M. le baron de Grenus, dans ses *Fragments historiques* sur Genève. C'est évidemment le type original de la figure de Calvin. Il ne pouvait y avoir erreur de la part de Théodore de Bèze publiant cet ouvrage deux ans après la mort de Calvin. Or, cette figure n'étant point celle que reproduit le tableau de la Bibliothèque publique, il paraît qu'il y aura eu erreur dans la désignation du por-

[1] *Missale ad usum Gebennensis dyocesis per Johannem Fabri*, 1491, in-folio; à la Bibliothèque publique.

[2] *Constitutiones Synodales*, etc. Genevæ, 1493, in-4°; à la Bibliothèque publique.

[3] Bibliothèque de M. Favre-Bertrand,

[4] Bibliothèque du baron de Grenus.

trait de la Bibliothèque, erreur qui s'est reproduite dans la médaille de Dassier, et que M. Bovy paraît avoir rectifiée en partie.

Je ne parlerai point de quelques miniatures renfermées dans divers manuscrits de la Bibliothèque, qui appartiennent sans doute à l'art étranger. Il y a aux Archives un ancien cartulaire qui commence par les Franchises et contient ensuite les actes les plus importants relatifs aux droits des citoyens ; il est en parchemin, sa date est de 1422. On a joint au premier feuillet un fragment d'une miniature qui devait être belle : c'est l'écusson de Genève soutenu par une main ; le corps a été enlevé ; mais l'autre main qui reste, et qui porte deux clefs, indique que ce devait être saint Pierre. A la suite des pages écrites du manuscrit, est une autre peinture, fort grossière, représentant un guerrier cuirassé, portant la bannière de Genève, et appuyé sur un écu aux mêmes armes ;* une figure d'enfant ou de fou manie une épée ; à côté sont dessinés les quatre bâtons syndicaux, non point avec une couronne tels qu'ils sont à présent, mais avec le pommeau simplement arrondi. Ce manuscrit des Franchises est celui qui se lisait au Conseil.

Il devait y avoir à Genève, au seizième siècle, un assez grand nombre de peintres de portraits. Il existe des portraits à l'huile, de cette date, dans plusieurs familles. Les anciens inventaires constatent également l'existence de portraits qui ne se retrouvent plus, et souvent ils mentionnent plusieurs portraits de la même personne.

* Ce portrait du capitaine général Hugues de Bourdigny (1450) se trouve reproduit dans Galiffe, *Genève histor. et archéol.*, t. I, p. 331.

La Bibliothèque publique, indépendamment des portraits des réformateurs, renferme ceux d'un assez grand nombre d'anciens magistrats, de professeurs et de théologiens genevois. Les noms des peintres ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Les ouvrages conservés n'indiquent pas, au surplus, un grand talent de peinture.

Genève, qui s'est distinguée plus tard par la peinture sur émail, n'a pas eu anciennement d'artistes de ce genre. C'est Limoges qui, dès le milieu du seizième siècle, répandait ses émaux dans toute l'Europe.

J'ai terminé, Messieurs, les détails que j'avais à vous donner sur l'état des arts à Genève jusqu'à la fin du seizième siècle.

Depuis la Réformation, date de notre liberté, nos pères, occupés à consolider leur existence politique, obligés à de grands sacrifices pour la cause de l'indépendance, appelés souvent aussi à payer de leur personne, crurent qu'il était de leur devoir de citoyens de repousser les jouissances du luxe comme pouvant énerver leurs âmes, et ils appuyèrent leur système de simplicité républicaine par des lois sévères de réforme.

Ainsi, pendant près d'un siècle encore, depuis l'époque à laquelle je me suis arrêté, le développement des beaux-arts fut habituellement contrarié par l'esprit des ordonnances somptuaires souvent renouvelées. Genève, cependant, eut des artistes distingués, tels que Petitot, Arlaud, Thouron; mais ils firent hommage de leurs talents à des cours étrangères.

En atteignant le dix-huitième siècle, une nouvelle ère s'offrira à nous. Nous verrons le goût des arts renaître et

se développer, et nous chercherons à vous offrir, dans un second mémoire, le tableau de la renaissance de l'art à Genève.

Nous arriverons jusqu'à l'époque actuelle, époque brillante, qui aura vu naître une école de peinture qui a pris rang dans les expositions des principales capitales, et qui a assigné à nos peintres une place honorable dans les galeries les plus renommées des peintres contemporains. Mais je ne veux point anticiper sur cette seconde partie de mon travail.

Recevez, en attendant, mes excuses si je vous ai entretenus si longtemps d'une époque où j'ai eu habituellement à constater l'absence de l'art, plutôt qu'à vous faire connaître son développement.

DEUXIÈME PARTIE.

DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME SIÈCLES.

Ce mémoire a été lu à la Société d'Histoire et d'Archéologie le 25 juin 1846, et à la Classe des Beaux-Arts de Genève.

DEUXIÈME PARTIE.

INTRODUCTION.

MESSIEURS,

J'ai eu l'honneur de vous lire, l'année dernière, un mémoire relatif à la culture des beaux-arts à Genève, dès les temps anciens jusqu'à la fin du seizième siècle.

Une pierre druidique portant quelques traces de sculptures, des inscriptions et de rares débris d'architecture romaine; notre cathédrale, comme monument d'architecture gothique; des documents écrits constatant l'existence ancienne d'objets d'art, de sculpture et de peinture ; deux vieux retables, uniques tableaux qui, lors de la Réformation, eussent échappé à l'enlèvement ou à la destruction des peintures des églises : voilà à peu près les seuls monuments que j'aie pu vous signaler comme témoins d'un état ancien où les arts paraissaient cependant n'avoir pas été entièrement négligés.

Dès lors, l'un de nos honorables collègues, M. l'architecte Blavignac, a publié une description de l'église de Saint-Pierre, qui jette un nouveau jour sur plusieurs des parties de cet ancien monument. [1]

La notice de M. Blavignac est celle d'un homme fort éclairé, qui juge par lui-même. Il comble plusieurs lacunes, et redresse quelques données inexactes contenues dans les écrits qui avaient paru précédemment sur Saint-Pierre. L'auteur s'attache particulièrement aux caractères archéologiques qui déterminent l'époque des constructions successives de cette église.

Je dois signaler, plus spécialement, une découverte intéressante que M. Blavignac a faite dans la chapelle des Macchabées. Sous les couches de détrempe qui recouvrent les voûtes au-dessus du chœur, il a trouvé d'anciennes peintures : sur un fond d'azur se détachent des étoiles de feu et de belles figures d'anges jouant de divers instruments. Le dessin, et ce que l'on peut entrevoir encore de la couleur, prouvent que la peinture à fresque n'avait pas été négligée à Genève. Les nervures de la voûte paraissent être rehaussées de filets d'or, de même que la clef centrale, dont les écussons peints reproduisent les couleurs des armoiries de Jean de Brogni.

Les recherches de M. Blavignac ne se sont point bornées au temple de Saint-Pierre. Il déclare, dans son mémoire, que presque toutes les églises de Genève lui ont offert des vestiges semblables. Dans celle de Saint-

[1] *Description monumentale de l'église de Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, par M. J.-D. Blavignac, architecte. (*Mémoires de la Société d'histoire de Genève*, t. IV, p. 101 et suiv.)

Gervais, en particulier, il a retrouvé des peintures à fresque intéressantes, contre les murs d'une chapelle située au-dessous du clocher. Cet emplacement sert actuellement de bûcher, aussi la partie inférieure des murs n'offre-t-elle plus de traces de peinture. Mais le zèle persévérant de M. Blavignac a mis à découvert, dans la partie supérieure, des fresques assez remarquables. Près de l'unique fenêtre qui éclaire cette chapelle, trois figures sont représentées dans des niches. Celle du centre est probablement la figure de notre Seigneur; deux chérubins sont peints dans des encadrements placés autour de l'arcade qui sert d'entrée. Le plus grand des tableaux a environ douze pieds de longueur sur huit de hauteur: il est peint en partie sur la courbure de la voûte, et il représente, dans la portion supérieure, la Vierge Marie recouverte d'un grand manteau soutenu par quatre anges. Au-dessous, de chaque côté de la Vierge, plus de quarante personnages, dont quelques-uns agenouillés, se font face les uns aux autres. Il y a, au premier rang, des papes et des cardinaux; après les princes de l'Église on voit des têtes couronnées, des moines, etc. Plusieurs de ces figures ont un beau caractère. Ce tableau rappelle celui qui avait existé à Plainpalais, dans l'oratoire bâti par Jean Nergaz, qui fut détruit à la Réformation. [1] — Sur une autre face on voit les quatre Évangélistes dans une salle gothique, dont la peinture est encore très-bien conservée.

J'ai indiqué avec quelque détail le résultat de ces nouvelles découvertes, parce que dans mon mémoire précé-

[1] La description de ce tableau se trouve dans les *Chroniques* de Bonivard, liv. I, ch. 3.

dent je n'avais pu signaler aucun reste de peintures à fresque dans nos églises. M. Blavignac, par ses recherches, a sauvé d'une entière destruction ces restes intéressants. La Société Économique mettra sûrement du prix à assurer leur conservation.

Après vous avoir présenté, l'année dernière, les renseignements que j'avais recueillis sur l'état ancien des arts à Genève, j'avais eu l'honneur de vous annoncer que je continuerais ce travail, et que je chercherais à vous présenter le récit des progrès des beaux-arts jusqu'à l'époque actuelle.

Ce mémoire s'est trouvé plus considérable que je ne l'avais d'abord supposé. J'ai dû, en conséquence, le diviser en trois parties.

La première comprend le dix-septième et la plus grande partie du dix-huitième siècle.

La seconde offrira le tableau du mouvement imprimé aux arts, depuis l'établissement de la Société créée en 1776 pour leur avancement. Ce coup d'œil s'arrêtera à l'époque de la Restauration de la République.

La troisième sera l'exposé de l'état des beaux-arts dans le canton de Genève, depuis l'année 1813.

Dans la première partie je présenterai quelques considérations générales relatives à l'influence de la Réformation et de notre politique républicaine sur les mœurs du pays, ainsi que sur les conséquences qui en sont résultées sous le rapport de la culture des beaux-arts. Quel-

ques détails sur la législation des ordonnances somptuaires y trouveront naturellement leur place.

Avec le commencement du dix-huitième siècle, on verra surgir des idées plus favorables au développement des arts. Elles se manifestent dès l'année 1718. La pensée d'introduire à Genève l'étude publique du dessin naît en 1732, et se réalise entièrement au milieu du siècle.

Je terminerai cette partie en vous entretenant avec quelque détail des artistes genevois qui se sont distingués dans les beaux-arts avant la naissance de ce qu'on peut appeler le première école de peinture genevoise.

La seconde partie commencera par un coup d'œil sur l'aspect de la République de Genève sous le rapport des monuments élevés ou restaurés depuis le dix-septième siècle. Je vous entretiendrai ensuite des établissements d'instruction créés sous l'influence de la Société des Arts. C'est à cette époque que prend naissance l'École de peinture genevoise. Je chercherai à vous faire connaître la carrière des principaux artistes chefs de cette école: les Saint-Ours, les de la Rive, les Agasse, les Massot, etc. — J'indiquerai en même temps le résultat des premières expositions publiques qui eurent lieu dans notre patrie. Je mentionnerai les principales collections de tableaux formées par des amateurs, dont quelques-uns se sont montrés des protecteurs éclairés des arts.

Enfin, Messieurs, dans la troisième et dernière partie de ce mémoire, je vous retracerai ce qui a été fait en faveur des beaux-arts depuis l'année 1813, et en particulier les circonstances qui amenèrent la création du Musée Rath; et, si je ne me trouve pas trop au-dessous de ma tâche, j'essaierai de vous entretenir des titres de nos artis-

tes actuels à la renommée qui entoure dans ce moment l'École genevoise.

Tel est, Messieurs, l'ensemble d'un travail pour lequel je continue à réclamer votre concours.

CHAPITRE PREMIER.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Personne ne conteste que les pompes de la religion romaine ne soient éminemment favorables aux beaux-arts. La décoration de l'intérieur des églises, à laquelle le catholicisme a toujours attaché un grand prix et a cherché à intéresser la piété des fidèles, a occupé dans tous les siècles les artistes les plus distingués. Ce puissant levier, qui encourageait les maîtres de l'art, relevait en même temps à leurs propres yeux le but de leurs travaux. Combien de tableaux et de statues n'existeraient pas sans cette impulsion donnée par la religion, agissant à la fois sur toutes les classes de la société, depuis les plus puissants souverains qui se sont fait une gloire d'orner leurs basiliques de tous les chefs-d'œuvre des arts, jusqu'aux hommes du peuple les plus misérables, qui viennent déposer leur modeste *ex-voto* devant l'image de quelque saint !

Aussi la métropole du catholicisme est-elle devenue en même temps la métropole des beaux-arts. Tous les chefs-

d'œuvre que renferme Rome sont autant de preuves de cette assertion.

Par une conséquence toute naturelle, la réforme religieuse, au contraire, en introduisant dans le culte la plus entière simplicité, en excluant des églises les statues, les tableaux et les autres décorations intérieures, a dû avoir un résultat inverse à celui qu'avait produit le catholicisme. Et la Rome protestante, sous le régime sévère de Calvin, cette ville dont le peuple fut iconoclaste au début de la Réforme, a dû voir les beaux-arts en souffrance et les artistes s'éloigner d'elle pour chercher ailleurs des encouragements que Genève réformée ne pouvait plus leur offrir.

Les circonstances politiques dans lesquelles se trouvait notre patrie, devaient, tout autant que les principes religieux, concourir à ce résultat. La Réforme ayant coïncidé avec l'émancipation politique de Genève, les Genevois n'avaient pas à défendre seulement leur croyance, ils avaient aussi à combattre pour leur liberté. Les grands citoyens qui n'avaient pas reculé devant la pensée de conquérir l'indépendance de leur patrie, comprirent que ce n'était qu'à l'aide d'immenses sacrifices qu'ils pourraient la conserver. Pour cela, il fallait une rupture réelle entre le présent et le passé, une réforme complète dans les usages du pays ; il fallait des mœurs sévères et des citoyens toujours prêts à défendre leur patrie. Dans ce but, la population riche devait donner l'exemple de tous les genres de sacrifices, et avant tout renoncer à ces jouissances qui, dans les temps paisibles, embellissent la vie des hommes placés dans une position aisée.

La grande majorité des citoyens genevois sut comprendre ces exigences ; aussi la législation et les usages de la nouvelle république furent-ils empreints de cet esprit à la fois austère et impérieux dans ses prescriptions, qui caractérise en général l'époque de la Réformation.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur nos anciens édits et sur les diverses ordonnances, pour y reconnaître ce signe du temps. Ainsi, sans consulter les règlements les plus anciens, si nous parcourons ceux de 1589 sur la discipline militaire, [1] nous y voyons des prescriptions qui indiquent suffisamment l'alarme dans laquelle vivaient les Genevois : « Le soldat qui faudra à sa faction sans cause légitime, passera par les piques, » y est-il dit. Plus loin : « Est défendu à tout soldat de n'abandonner sa garde à peine de vie. » Et encore : « Le soldat qui aura abandonné sa sentinelle ou esté trouvé dormant en icelle, sera puny de mort. »

Les *ordonnances de la cité de Genève sur le règlement, estat et police d'icelle*, [2] prescrivent en même temps « à chacun ayant devoir à la Ville, de se pourvoir et assortir d'armes et munitions nécessaires, selon ses moyens et facultés. » Elles défendaient aux citoyens « d'abandonner la cité pour aller en guerre, ni servir prince quel qu'il fût sans congé de la Seigneurie ; » et elles leur ordonnaient « de s'y retirer en temps de guerre. » En même temps, les conseillers devaient tous les six mois faire une visite dans les logements, pour

[1] *Ordonnances et Règlement sur la discipline militaire*, du 2 avril 1589, revus le 5 mai 1603.

[2] Revues par nos très-honorés Seigneurs et publiées le 27 juillet 1609, art. 16, 17, 18.

s'assurer « si les hommes étoient düement armés et pourvus de munitions de guerre nécessaires pour rendre leur devoir envers la ville ; » commandant à ceux qui n'en auraient pas « de s'en pourvoir dans huit jours à peine d'amende. [1] »

Les principaux ornements des demeures de nos pères étaient probablement, à cette époque, la cuirasse, la pique et le haubert, suspendus aux murailles ; et les habitudes de la vie avaient sûrement un caractère de grande austérité. Pour en assurer le maintien, les Conseils crurent devoir, par des ordonnances précises et détaillées, régler en quelque sorte la manière de vivre des citoyens dans toutes les circonstances importantes de la vie domestique, comme les noces, les baptêmes et les ensevelissements, où des habitudes de luxe auraient pu facilement s'introduire.

Ils s'attachèrent également à défendre tout ce qui, dans les ameublements et dans les vêtements, aurait pu s'écarter de la simplicité républicaine, « chacun, disait l'ordonnance, devant se vêtir honnêtement et simplement selon son estat et qualité, et tous, tant petits que grands, devant donner bon exemple de modestie chrétienne les uns aux autres. [2] » Ces règlements entrent, relativement aux vêtements, dans des détails dont quelques-uns semblent s'écarter parfois de la gravité du législateur. C'est ainsi qu'après avoir interdit l'usage des étoffes riches, des bijoux, des modes dispendieuses, ils défendent « aux

[1] Charge et commission donnée aux Seigneurs conseillers, sur les dizaines de la ville, par divers arrêtés en Conseil ordinaire, 1609.

[2] *Ordonnances* déjà citées du 27 juillet 1609, art. 138.

couturiers de faire d'ores en avant aucunes nouvelles façons d'habits sans la permission de nos Seigneurs. »[1] Chaque partie de vêtement est réglée avec une minutie qui arrive presque au ridicule : telle est, par exemple, la défense faite aux femmes de porter « toute mitaine excessive. »[2] Mais l'on doit juger toutes ces ordonnances d'après l'esprit du temps, et comprendre qu'elles formaient un ensemble destiné à maintenir la population dans l'état de *qui vive* habituel où devaient être des citoyens qui pouvaient être appelés à chaque instant à payer de leur personne, comme cela eut lieu vers la fin du seizième siècle, et particulièrement la nuit du 12 décembre 1602.[3]

Le gouvernement donnait lui-même l'exemple de la simplicité, même dans tout ce qui concernait les constructions publiques. Et tandis que, dans d'autres États républicains, on avait vu allier, à une parfaite égalité entre les citoyens, une certaine grandeur dans tout ce qui touchait aux intérêts de la communauté, les Conseils de Genève s'interdirent toutes constructions monumentales, même dans les circonstances importantes qui auraient paru pouvoir motiver quelque exception. Il n'existe, en effet, pas un seul monument élevé à la fin du

[1] Mêmes *Ordonnances*, art. 139.

[2] Mêmes *Ordonnances*, art. 129.

[3] L'autorité était particulièrement sévère envers les classes aisées, dans l'application des lois somptuaires. *Extrait des registres publics*, du 11 juillet 1555 : « Le Lieutenant et les Auditeurs demandent au Petit-Conseil comment ils doivent se conduire par rapport aux amendes portées par les cries contre ceux qui portent des culottes chaplées ; sur quoi il leur est dit de s'en tenir aux cries, traitant doucement les pauvres qui auront failli par ignorance, etc. » (Archives.)

seizième siècle ou dans le dix-septième siècle, qui annonce que le gouvernement ait fait le moindre appel aux beaux-arts pour consacrer quelque souvenir historique ou embellir des constructions publiques.

Nous ne voulons point dire que le gouvernement ait négligé de faire élever les bâtiments publics nécessaires aux intérêts de la communauté, mais l'architecture n'orna point ces constructions. Il suffit de les citer pour fournir la preuve de cette assertion. Les principales sont : le Collége de Genève qui date de 1558 ; [1] le vieil Arsenal (qui occupait l'emplacement de la maison Rigaud), bâti ou restauré en 1568; la Porte Neuve, ouverte en 1564 ; [2] la Porte de Rive, en 1602, rebâtie en 1693 ; les grandes Halles du Molard, construites en 1613 ; le bâtiment de l'ancienne Douane, élevé en 1690 ; le Grenier de Chan-

[1] La construction du Collége fut décrétée sur les instances de Calvin, en 1558. Picot (dans son *Histoire de Genève*) dit que « le nouveau Collége fut achevé en six mois tel qu'on le voit encore aujourd'hui. » Peut-être les classes furent-elles déjà installées au bout de six mois ; mais le bâtiment n'était pas encore entièrement terminé en 1562, comme on le verra par le passage suivant, extrait des *Fragments biographiques et historiques* du baron de Grenus (à la date du 23 mai 1562) : « Le bâtiment du Collége, duquel ont eu soin Ami de Châteauneuf et Jean Budé, étant fort avancé, arrêté de les récompenser de leur peine, et de donner à ce dernier vingt-cinq écus quant à présent. » L'architecte du Collége n'est point connu. — On sait que le Collége avait été élevé sur l'emplacement des hutins Bolomier. L'inscription qui se trouvait au bas de la Vallée du Collége, portant le millésime de 1558, est maintenant encastrée au-dessous de l'horloge de la cour du Collége.

[2] La Porte Neuve, ouverte en 1564, subsista jusqu'en 1740, date de la construction de la porte actuelle. (*Essais sur Genève*, de Senebier.)

tepoulet, commencé en 1645 et terminé en 1647, etc. [1]

De toutes ces constructions, la seule qui offre un certain caractère, est le Collége ; mais il faut convenir que les colonnes qui supportent l'entrée de la Bibliothèque publique n'ont rien de bien monumental; et si les anciens Genevois tiennent à la conservation de l'ensemble de ces bâtiments, c'est comme souvenir historique, c'est surtout à cause des impressions que les ébats de la cour du Collége laissent dans chaque génération. L'Hôtel de ville ne présente également rien de remarquable dans les façades élevées ou reconstruites au commencement du dix-septième siècle. Le grand escalier, soit la rampe pavée, signalé par quelques voyageurs comme l'une des curiosités de notre ville, date, comme nous l'avons dit, [2] de l'année 1556. La maison Turrettini, élevée dans la rue de l'Hôtel de ville à peu près à la même époque où l'on travaillait aux façades de ce dernier bâtiment (1620), lui est bien supérieure. On y reconnaît que la famille qui la faisait construire venait de l'Italie, et avait apporté de sa terre natale le sentiment des arts. C'est probablement l'influence des souvenirs du climat de Lucques qui engagea la famille Turrettini à faire élever la façade ornée du côté du nord, et non du côté de la belle vue, au midi. Une autre mai-

[1] Renseignements de M. le docteur Chaponnière.

[2] P. 54. De même que Nicolas Begueret (ou Bouguerct) avait été reçu bourgeois gratuitement pour avoir été l'architecte du grand escalier de l'Hôtel de ville, achevé en 1578, Jean Patac, fils de feu Jean Patac, de Montélimart, fut aussi admis gratuitement à la bourgeoisie pour avoir été l'architecte des travaux qui suivirent.

son particulière, construite quelques années plus tard, offrit également une apparence supérieure à celle de divers bâtiments publics : c'est la maison Andrion (ancienne maison de la Poste),* bâtie en 1678.

Nous ajouterons aux observations présentées ci-dessus sur le défaut de monuments destinés à consacrer les souvenirs historiques, que lorsque la République perdit des citoyens illustres, de grands hommes qui lui avaient rendu des services signalés, la reconnaissance publique fut le seul tribut payé à leur mémoire. La place même qu'occupe dans le cimetière de Genève la sépulture de Calvin demeure ignorée ; et cependant son influence avait été immense, son nom s'était identifié avec Genève. Le même Conseil qui se transportait en corps dans sa demeure pour recueillir ses avis et ses directions au dernier jour de sa vie, n'estima pas qu'une simple pierre dût marquer le lieu de sa sépulture. [1]

Dans la plupart des villes où existent des hospices dus à la générosité des citoyens, les administrations publiques ont consacré le souvenir de leurs principaux bienfaiteurs au moyen de statues, de bustes ou de portraits. Rien de semblable n'eut lieu à Genève ; et le seul monument élevé à la mémoire de Guillaume Franconis, le principal bienfaiteur de notre hôpital, est le souvenir que lui consacrent les registres du Conseil dans ces quelques mots remarquables par leur simplicité : « L'hôpital a fait

* Rue du Rhône, n° 14.

[1] Il se trouvait cependant au cloître de Saint-Pierre un certain nombre d'inscriptions tumulaires, entre autres celle de Théodore de Bèze ; mais cette inscription a été dès lors détruite ou perdue.

une grande perte par la mort de feu noble Guillaume Franconis, conseiller, qui donnait seul autant et plus que le reste de la ville. » [1]

L'alliance perpétuelle avec les cantons de Zurich et de Berne, scellée en 1584, l'événement le plus important de notre république, et qui fut accueilli avec des transports de joie par toute la population, ne fut pas même consacré par une inscription lapidaire. Elle ne fut rappelée que par une inscription en lettres dorées sur un tableau en bois, qui se voit encore aujourd'hui à l'Hôtel de ville, dans la salle des Pas perdus, à côté de la porte de la Chancellerie.* Le panneau qui porte cette inscription (composée par Théodore de Bèze) est surmonté de trois écussons portant les armoiries de Zurich, Berne et Genève, avec un soleil sur lequel on lit le nom de *Jésus*, et ces mots : *Tria protegit unus.* [2]

La délivrance miraculeuse de l'Escalade, en 1602, fut célébrée par un jeûne solennel qui se convertit plus tard

[1] *Fragments historiques et biographiques* du baron de Grenus, année 1723, p. 266.

* Cette inscription est aujourd'hui au Musée archéologique.

[2] Si les beaux-arts ne consignèrent pas à Genève le souvenir de cet acte important, les auteurs dramatiques du temps crurent devoir le célébrer : il fut joué deux pièces de circonstance, l'une composée par Joseph Duchesne, seigneur de la Violette, intitulée : *L'Ombre de Garnier Stoffacher;* l'autre, par Simon Goulard, sous le titre de *Pastorale.* Ces deux rares opuscules se trouvent à la Société de Lecture (Rapport de M. E. Mallet, président, le 29 janvier 1846, p. 21). Le seigneur de la Violette fut reçu gratuitement bourgeois de Genève (Renseignements de M. le docteur Chaponnière). Il fut frappé plus tard deux médailles pour perpétuer le souvenir de l'alliance de Zurich, Berne et Genève. On ignore quelle est celle des trois Républiques qui les fit exécuter.

en un service annuel, mais aucun monument n'en consacra le souvenir. De simples inscriptions furent décrétées. Elles furent cependant gravées sur pierre. L'une fut placée à l'Hôtel de ville, auprès du porche de la rampe, dans la clef de la voûte. Une seconde fut incrustée dans le mur même contre lequel les échelles avaient été dressées. La troisième enfin est une pierre tumulaire actuellement adossée contre le mur de l'église de Saint-Gervais ; elle a transmis à la postérité les noms des citoyens qui succombèrent alors en défendant la patrie. Le ciseau du sculpteur, comme on le voit, était à peine employé. La Seigneurie trouvait que les meilleurs monuments à élever, étaient de hautes murailles et une enceinte bien défendue.

Je ne connais que deux occasions dans lesquelles le gouvernement ait dérogé à l'usage de se refuser à toute espèce d'embellissement dans les constructions publiques. En 1604, il fit orner de peintures la salle de ses séances par un nommé César Julio, qui y travailla pendant cinq mois. Cet artiste reçut une indemnité de dix ducatons, outre le prix convenu, « pour son long labeur et la dépense qu'il avait faite en ladite besogne. » [1]

Les registres antérieurs, ainsi que les suivants, n'indiquent aucun travail de même nature ordonné par la communauté.

Le second exemple fut la permission donnée par la

[1] *Extrait des Registres des Conseils*, du 23 mars : *Sur la requête de César Julio qui a repeint les pourtraictures de la salle du Conseil*, etc.... (Note de M. l'archiviste Sordet.) Les volumes qui précèdent et ceux qui suivent ne contiennent rien de relatif à la même affaire.

Seigneurie d'élever un tombeau au duc Henri de Rohan. Cette unique exception, en matière de sépulture, fut due au rôle important que le duc de Rohan avait joué longtemps à la tête des réformés. Il était venu à Genève en 1637, [1] avait montré beaucoup d'affection aux Genevois, et avait même déclaré au Conseil qu'il était prêt, si les circonstances l'exigeaient, à exposer sa vie pour leur défense. Il mourut à Kœnigsfeld où il s'était fait transporter à la suite des blessures qu'il avait reçues au siége de Rhinfeld. Sa veuve, fille du grand Sully, obtint du Conseil l'autorisation de le faire ensevelir dans Saint-Pierre. En 1642, la famille de Rohan fit pressentir le Conseil pour savoir s'il consentirait à ce qu'elle fît élever un tombeau au duc dans cette église. Le Conseil répondit qu'il acquiescerait à cette demande, pourvu que le tombeau ne fût pas construit avec trop d'ostentation. Le monument fut placé dans la chapelle de Notre-Dame, où avait été enterré, en 1377, l'évêque Guillaume de Marcossey; elle prit dès lors le nom de chapelle de Rohan. Le tombeau avait été travaillé en Italie. Le mausolée est simple et de bon goût. Le duc, dans l'attitude du commandement, est assis sous un dôme de marbre noir. Mais cette statue de plâtre dépare un monument dont tout le reste est en marbre. [2] La duchesse fut ensevelie auprès de son époux en 1661. On avait fait graver en 1656 l'épitaphe qui se lit contre l'une des faces de la chapelle. [3]

[1] On lui doit la promenade du Mail à Plainpalais, dont il fit planter les arbres.

[2] Le modèle en plâtre devait être remplacé par une statue en marbre qui n'a jamais été exécutée.

[3] La duchesse, quelques mois avant sa mort, ayant appris

L'état politique de Genève et les tendances du gouvernement, dont nous venons de signaler les effets, devaient avoir nécessairement pour résultat un ordre de choses peu favorable aux arts. Les Conseils, au point de vue de la sécurité de la République, avaient raison de suivre à ce système de simplicité austère; mais alors il fallait renoncer à l'espoir de voir naître des artistes; car comme c'est surtout par le luxe que les beaux-arts sont encouragés et alimentés, des artistes n'auraient pu se trouver à l'aise dans un Etat où les questions religieuses et la défense du pays dominaient tous les intérêts. La Réformation leur avait fermé les temples, les ordonnances somptuaires leur fermèrent ensuite les maisons particulières.

que des catholiques, visitant Saint-Pierre, s'étaient mis à genoux devant la statue du duc, qu'ils avaient prise pour un saint, et ayant su que ces génuflexions avaient fait de la peine à Genève comme rappelant le souvenir du culte romain, écrivit au Conseil qu'elle consentait volontiers à ce que le tombeau de son mari fût séparé du reste de l'église par une cloison. Cette séparation fut opérée plus tard. C'est seulement après la restauration que la cloison a disparu entièrement. (*Histoire* de Picot, t. III, p. 10.)

Émilie de Nassau, sœur de Maurice, prince d'Orange, veuve de Dom Emmanuel, fils de Dom Antoine, roi de Portugal, avait été ensevelie à Saint-Pierre, en 1629, dans une chapelle à la gauche du chœur; mais la Seigneurie n'autorisa point l'érection d'un monument sur le lieu de la sépulture : au-dessus était simplement l'écu des armes de Portugal et Nassau. En 1637, la fille de cette princesse fut ensevelie auprès de sa mère.

Les tombes de Jean, baron de Kaunitz, et de d'Aubigné, qui se voient aussi à Saint-Pierre, l'une à la suite des tombes des chanoines, l'autre encastrée dans le mur à droite, en entrant, se trouvaient au cloître de Saint-Pierre, et ne furent placées dans l'église qu'à la démolition du cloître (Renseignements de M. le docteur Chaponnière). [* La pierre tumulaire du baron de Kaunitz est aujourd'hui au Musée épigraphique.]

6

Aussi ne connaissons-nous l'existence d'aucun peintre genevois [1] dès 1535 jusqu'à la fin du seizième siècle. Les registres publics ne font pas mention non plus de peintres étrangers établis à Genève. Nous voyons au contraire qu'en 1625, un peintre milanais, Léonard Colbert, qui avait commencé à travailler à Genève, reçut l'ordre de partir; et que peu après un peintre français, nommé Fremier, fut traité de même. [2]

Nous trouvons une nouvelle preuve de l'abandon des beaux-arts, dans le fait que les ordonnances somptuaires, toujours si détaillées sur tous les points vers lesquels le

[1] Nous entendons parler ici de peintres, véritables artistes, et non de peintres décorateurs, dont les registres publics mentionnent quelques-uns. Ainsi nous avons parlé (p. 33) d'un P. Favre, reçu à la bourgeoisie pour avoir peint les vitraux de la Madelaine (année 1546). Il est aussi question, en 1584, d'un Jean Cartier qui reçut, à l'occasion de la fête que l'on donna aux ambassadeurs suisses, la somme de dix florins pour la gravure qu'il avait faite des armoiries de la Seigneurie. Le 16 octobre de la même année, il reçut encore la même somme pour des peintures des armoiries des trois villes (Zurich, Berne et Genève). (Renseignements de M. le docteur Chaponnière.)

Les *Registres du Conseil* portent aussi, à la date du 31 janvier 1635, la réception à la bourgeoisie de Pierre Fresal, peintre, avec Joseph et Jérôme, ses fils, moyennant la besogne qu'il a faite pour la Seigneurie, consistant en trois enseignes et un tableau mis au devant du bâtiment de la maison de ville. (Renseignements de M. l'archiviste Sordet.)

[2] Notes de M. l'archiviste Sordet. Le 12 janvier 1625, Léonard Colbert, peintre de Milan, ne peut obtenir du Conseil l'autorisation de séjourner dans la ville pour y achever les ouvrages qu'il avait commencés. Le 2 mai suivant, on renvoie, malgré sa sollicitation, un peintre français nommé Fremier. Le 20 mars 1693, même décision à l'égard du peintre Arnulphe, catholique. Le 10 novembre 1697, Joachim, peintre papiste, reçoit l'ordre de se retirer de la ville dans la quinzaine.

luxe pouvait se porter, se taisent sur les produits des arts à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle. Encore en 1631, [1] aucune allusion n'est faite aux décorations d'appartements, ni à la peinture et à la sculpture ; or, à cette date, les auteurs des ordonnances qui prohibaient « tout usage d'or et d'argent fin ou faux, ou mélangé avec soye » dans les vêtements ou les meubles ; qui défendaient aux femmes « de se farder, friser ni poudrer les cheveux, ou les porter pendants sur le visage, » ainsi que « de porter montres d'horloge et miroirs à la ceinture ; » qui interdisaient en outre aux artisans « toute tapisserie en leurs maisons, tous meubles excessifs et non convenables à leur qualité et condition, » auraient certainement combattu toute tendance au luxe des appartements au moyen de la peinture et de la sculpture, si les germes s'en étaient alors manifestés.

L'on voit en effet que, dès que la tendance d'appliquer les arts à embellir les demeures des particuliers vient à se manifester, les ordonnances somptuaires commencent à renfermer des interdictions qui y sont relatives.

En 1668, une disposition défend « tous ameublements de prix excessifs, comme coffrets, cassettes de bois, ou autres, excédant le prix de 20 écus ; tous miroirs garnis d'or ou d'argent, » et même les « miroirs simples, excédant le même prix. [2] » En 1698, les ordonnances

[1] *Ordonnances et Reglement nouveau concernant les habits, nopces, banquets, etc., fait et passé par les Petit et Grand Conseils, le 27 octobre 1626, reveu, accreu au subject des nouveaux abus, et publié le 5 septembre 1631* (premières ordonnances somptuaires imprimées séparément des *Édits*).

[2] *Ordonnances et lois somptuaires* du 8 février et du 8 juin 1668 (imprimées), art. 3.

mentionnent les portraits de famille : elles permettent « aux personnes de la première qualité les cadres dorés aux miroirs et aux portraits de ceux de leur famille. [1] » Mais elles défendent toutes « tapisseries de soye, » et ne permettent pas plus de deux chambres meublées « de haute lice ou de cuir doré. » Et, de plus, elles interdisent « toutes peintures de prix sur les murailles et plafonds, et tous planchers parquetés, à peine de 25 écus. [2] » Les ordonnances s'opposaient aussi à une hauteur considérable des plafonds.

La lecture des registres publics nous apprend que, dès le commencement du dix-huitième siècle, la Chambre de la Réforme avait beaucoup de peine à faire exécuter les ordonnances, et à lutter contre l'invasion des modes et des usages français. Les nouvelles défenses introduites nous indiquent en même temps quel était le genre de luxe contre lequel on voulait se mettre en garde. [3] On défendait les ornements extérieurs et intérieurs des maisons, les sculptures, les marbres de cheminées, les bustes, statues « tant de marbre que de bronze » et d'autres matières.

En 1720, la Chambre de la Réforme proposa de défendre la construction de maisons « en hôtels ; » mais cette disposition ne fut point admise. [4]

Le 11 janvier 1723, dans une délibération qui eut lieu

[1] *Ordonnances et lois somptuaires* de mars 1698, art. 1er (manuscrites aux Archives).

[2] Les mêmes, art. 2 (manuscrites aux Archives).

[3] *Registre de la Chambre de la Réforme*, du 11 décembre 1719.

[4] *Registre de la Chambre de la Réforme,* du 29 décembre 1720. (Archives.)

dans le Conseil des Deux-Cents, l'on s'occupa beaucoup des bâtiments qui s'élevaient alors, du luxe qui s'introduisait dans les constructions. On voit, par cette délibération, que les ordonnances étaient mal observées ;[1] car, en même temps qu'un membre du Deux-Cents (M. André Mollet) demandait « que l'on ne permît que des bâtiments bourgeois qui pussent être dans le commerce, au lieu de grands bâtiments de trente à quarante mille écus qui sont inaliénables, » un autre membre (M. de la Rive) disait « que si l'on ne veut pas empêcher l'excès des bâtiments qui entraînent après eux le nombre des domestiques, les meubles précieux, etc., et donnent un très-mauvais exemple, il faut le faire rayer, puisque c'est une moquerie de laisser faire aux particuliers tout ce qu'ils veulent. » M. le procureur général Tronchin demandait bien encore « que l'on apportât quelque règle dans le prix des parquets, et que l'on empêchât les ouvrages de sculpture, pour se contenir dans la modestie convenable ; » mais l'un des syndics (M. Chouet) déclarait peu après « qu'il fallait retrancher (des ordonnances) l'article des bâtiments, étant impossible en certains cas de l'observer selon les règles de l'architecture. [2] »

Si la Chambre de la Réforme faiblissait, en ce qui concernait les constructions des bâtiments, elle n'en continuait pas moins à combattre, sous les autres rapports,

[1] *Registres du Conseil*, séance du CC. du 11 janvier 1723. (Archives.)

[2] Le commerce commençait aussi à se plaindre des entraves que les ordonnances apportaient au développement de l'industrie. Le 2 mars 1722, dans le but de soutenir la fabrique de velours alors existante à Genève, la Chambre de la Réforme permit le port du velours noir fabriqué dans la ville.

la tendance à imiter les mœurs étrangères. [1] On lit dans les ordonnances publiées en mai 1739, la défense de l'emploi d'ouvrages dorés « tant sur les meubles que sur les habits, à la réserve des cadres dorés aux miroirs et aux portraits de famille (article 1er). » Défenses sont faites en même temps d'avoir « des miroirs excédant la hauteur de 32 pouces, et de placer plus d'un miroir dans une chambre (article 4). » Les carrosses ne pouvaient pas être « ornés de dorures ou de peintures (article 5). » Enfin les ordonnances portent encore formellement : « Défendons tous bustes ou statues servant à orner le dedans ou le dehors des maisons, toutes peintures de prix pour le même usage, tous excès dans la sculpture, toute exposition en parade de porcelaine ou autre terre, si ce n'est de quelques tasses pour l'usage ordinaire, à peine de 25 écus (article 23). »

Quelques personnes ont prétendu que les ordonnances somptuaires n'avaient jamais eu pour but de proscrire la pratique des beaux-arts proprement dits, mais seulement leur application aux constructions et aux ameublements. Mais indépendamment de ce que cette assertion est contestable, au moins pour le seizième et le dix-septième siècle, nous ferons observer que tout se lie en matière d'arts. Les entraves, dès qu'elles existent dans certaines parties, réagissent même sur celles que la législation pourrait ne pas avoir en vue. Le peu d'artistes qui ont pris naissance à Genève à cette époque sont sortis, pour

[1] Les *Registres de la Chambre de la Réforme* constatent que l'on faisait paraître les femmes de syndics ainsi que leurs filles. Le 26 février 1720, M. le syndic R...... comparut pour sa femme malade. (Archives.)

la plupart, de la fabrique d'horlogerie et de bijouterie. Cette fabrique était l'une des sources de la prospérité de Genève, et y était, en conséquence, fort encouragée. Le goût de l'art pouvait ainsi se développer chez quelques ouvriers joailliers : aussi nos anciens artistes ont-ils débuté, en général, par les genres de peinture applicables à l'ornement de la bijouterie, l'émail et la miniature. Mais une fois qu'ils s'étaient voués à l'art proprement dit, ne trouvant plus à Genève ni encouragements, ni moyen de se perfectionner, ils s'expatriaient successivement. Ce fut en France, en Allemagne et en Angleterre que leur talent grandit, et qu'ils purent placer leurs ouvrages.

Mais je ne veux pas anticiper sur ce que j'aurai à dire à leur sujet.

Revenons à l'espèce de réaction qui commençait à s'opérer dans l'opinion publique, contre la sévérité surannée des ordonnances somptuaires.

Comme nous l'avons déjà dit, les mœurs des pays voisins pénétraient peu à peu dans Genève ; les ordonnances publiées en 1747 contenaient bien encore la plupart des précédentes défenses, et, par exemple, celles relatives aux bustes et aux statues (article 5). Mais ces défenses n'étant plus en harmonie avec les mœurs nouvelles, et les circonstances qui les avaient motivées ne subsistant plus, elles étaient habituellement enfreintes. La nouvelle Genève conspirait contre d'anciens usages que l'on ne considérait plus que comme des entraves à la liberté, à l'agrément et à la prospérité du pays. Le ridicule, cette arme si redoutable chez un peuple naturellement goguenard, poursuivait les arrêts de la Chambre de la Réforme.

Le goût des beaux-arts se répandait dans les classes opulentes. Déjà M. le professeur et syndic Burlamachi, dès l'année 1740 ou environ, avait formé à Genève un cabinet de tableaux de maîtres anciens, sans que la Chambre de la Réforme eût considéré cette collection comme une atteinte portée aux ordonnances. L'on y voyait des Rembrandt, des Carrache, des van Dyck, etc.[1] Un autre magistrat, également distingué, M. François Tronchin, ami éclairé des artistes, recueillait dans ses voyages en France, en Angleterre et en Hollande, de nombreux objets d'art, dont il formait une riche collection dans sa propriété des *Délices*. Il en publiait même un premier catalogue dès l'année 1765.

On voit que les ordonnances n'avaient plus d'application en ce qui concernait les objets d'art ; aussi cessent-elles, dès cette époque, de porter des défenses relativement aux sculptures et aux peintures. L'ordonnance publiée en 1772 excepte même de l'interdiction relative aux dorures, non plus seulement les portraits de famille, mais en général « les cadres des tableaux (article 24). » Cette époque était bien rapprochée de celle où la Société des Arts prenait naissance dans les salons de M. le professeur de Saussure.

Les renseignements qui précèdent ont montré que jusqu'alors les mœurs et la législation de la République avaient également contrarié le développement des beaux-

[1] Cette collection, passée par héritage dans la famille de Chapeaurouge, a été vendue, depuis la Restauration, à M. Dubois, de Paris. De tous ces tableaux il n'est resté à Genève qu'un Annibal Carrache, actuellement entre les mains de M. Albert Picot.

arts. Nous allons maintenant entrevoir une tendance différente, qui commencera à se manifester dans le sein même des Conseils ; nous verrons des propositions favorables aux arts s'y faire jour, la population applaudir à ce mouvement et s'y associer.

CHAPITRE II.

PREMIERS ENCOURAGEMENTS DONNÉS A L'ÉTUDE DES BEAUX-ARTS.

Dès le commencement du dix-huitième siècle, quelques Genevois avaient compris que l'étude du dessin, dans une ville industrieuse comme Genève, était indispensable pour le développement et la prospérité de ses diverses fabriques ; [1] mais les préjugés d'une partie des membres des Conseils avaient fait repousser tout établissement public tendant à introduire cette étude.

[1] MM. Jean et David André, maîtres dessinateurs, présentèrent une requête au Conseil, en février 1704, pour être admis à tenir une école publique de dessin.

Le 20 dudit mois, le Conseil, vu ladite requête, vu aussi les planches qu'ils avaient dessinées, arrêta de leur donner douze écus et de leur dire qu'on se souviendrait d'eux quand on voudrait fonder une école de dessin. Les deux André pouvaient être les petits-fils de Jean André, de Troyes en Champagne. (Renseignements de M. l'archiviste Sordet.)

Le 7 février 1718, M. Burlamachi porta cette question au sein du Conseil des Deux-Cents. Il proposa la réforme d'une ou deux classes du Collége où l'on apprenait le latin, pour y introduire d'autres études, et en particulier celle du dessin ; [1] mais cette proposition ne fut point accueillie.

Le Petit-Conseil s'y montra plus favorable quelques années plus tard. Le 30 août 1732, il arrêta de présenter au Conseil des Deux-Cents un projet pour l'établissement d'une école de dessin ; sa proposition était motivée sur ce que « le dessin était la base de toutes les professions et des arts : que divers particuliers n'ayant pas les moyens de donner des maîtres à leurs enfants, ils les enverraient à cette école, et qu'ils les rendraient par là plus capables d'exercer avec habileté les diverses professions auxquelles ils se destineraient. [2] »

L'objet introduit au Conseil des Deux-Cents, le 1er septembre suivant, fut renvoyé à une Commission. [3] Elle fit son rapport par l'organe de M. le professeur Jean-Jacques Burlamachi, [4] et le 1er décembre le Conseil des Deux-Cents adopta en principe la fondation de cette école.

Je citerai quelques fragments du rapport de M. Burlamachi. [5] Il commençait ainsi : « On peut considérer

[1] *Registre des Conseils*, en Conseil des CC. (Archives.)
[2] *Registre des Conseils*, en Petit-Conseil. (Archives.)
[3] *Registre des Conseils*, en Conseil des CC. (Archives.)
[4] Le rapporteur de la Commission n'était point le même Burlamachi qui avait fait la proposition d'une école en l'année 1718.
[5] Le texte de ce rapport se trouve annexé au *Registre des Conseils*. (Archives.)

l'établissement d'une école publique de dessin sous deux vues différentes : ou pour former des dessinateurs et des peintres, ou seulement pour donner aux jeunes gens qui se destinent aux arts mécaniques les principes du dessin qui peuvent servir à perfectionner ces mêmes arts.

« C'est principalement et proprement sous cette seconde vue que la Commission a examiné la proposition d'établir dans cette ville une classe publique de dessin, conformément à l'intention des Conseils, et dans la pensée que c'est surtout ce côté de la proposition qui intéresse notre ville. [1]

« En effet, sans parler ni des arts les plus communs, qui se bornent à l'intérieur de notre ville, et auxquels le dessin est très-nécessaire, comme la taille des pierres, la charpenterie, la menuiserie, la serrurerie, etc., nous avons encore dans Genève plusieurs manufactures, considérables en elles-mêmes, qui occupent un grand nombre de citoyens et d'habitants, et dont les ouvrages sont portés chez tous les peuples de l'Europe et s'y débitent avec succès. Telles sont l'horlogerie, la gravure, l'orfèvrerie, la manufacture de galons d'or et d'argent, celle des toiles peintes et autres. Il est sans doute de la dernière importance pour notre ville, de ne rien laisser en arrière de tout ce qui peut contribuer au perfectionnement de ces manufactures, etc. . . .

« Trois choses font principalement la perfection des ouvrages de l'art : le *génie*, la *main* et le *bon goût*.

[1] On voit que le rapporteur de la Commission écarte l'idée que l'on ait en vue de former des dessinateurs et des peintres, et rattache presque uniquement la proposition au but d'encourager l'industrie.

« Pour le génie et pour la main, l'on peut assurer sans flatterie que la nature les donne à tous nos ouvriers; c'est ce que savent tous ceux qui ont quelque connaissance de l'intérieur de notre ville, c'est ce que le succès de leurs ouvrages chez les étrangers justifie pleinement. »

(Vous voyez, Messieurs, qu'en 1732 nous avions, comme dans le temps présent, une assez haute opinion de nous-mêmes.)

Le rapport ajoute qu'à l'égard du bon goût il n'en est pas de même. « Le bon goût, dit M. Burlamachi, consiste principalement dans la justesse, la beauté et l'élégance des formes, soit dans l'ouvrage entier, soit dans les différentes parties qui le composent, comme encore dans le rapport de ces mêmes parties entre elles et relativement au tout. Il n'y a que la connaissance et la pratique du dessin qui puissent donner ce bon goût; et comme jusques ici nos ouvriers n'ont eu aucun moyen de se former à cet égard, il n'est pas surprenant qu'ils restent au-dessous de ceux qui ont l'avantage d'être instruits des principes du dessin; en sorte que jusques à présent tout ce que nos ouvriers ont pu faire, c'est d'imiter et de suivre ce que les étrangers exécutent. »

Voici quelles étaient les vues de la Commission sur la nature de l'enseignement qui serait donné dans la nouvelle école. Je cite encore le texte du rapport:

« Pour les fonctions du maître, l'on pense qu'elles devraient avoir deux objets généraux : le premier, d'enseigner aux jeunes gens *à manier la règle et le crayon*, et ensuite *à dessiner*.

« Le maniement de la règle et du crayon est, comme chacun le sait, d'une absolue nécessité à la plupart des

ouvriers, et peut beaucoup contribuer à la facilité et à la justesse de leurs différentes opérations. Cela se réduit à enseigner aux enfants les méthodes les plus simples de la géométrie pratique, comme à tirer des lignes parallèles ou perpendiculaires, à faire des cercles, des ovales, des carrés parfaits, etc.

« A l'égard du dessin, il est absolument nécessaire que le régent que l'on choisira, ait d'avance une grande collection de dessins originaux, etc. . . .

« Il assujettira, autant que possible, les écoliers à dessiner les différentes parties du corps humain, et il ne leur donnera que rarement, et de temps à autre, des fleurs, des ornements ou des paysages, et comme par manière de récompense et de délassement.

« Cette méthode est très-importante, et il faut la faire observer avec soin, si l'on veut retirer de l'établissement que l'on propose tout le fruit que l'on en espère. Tous les experts savent que la figure humaine est, pour ainsi dire, le fondement de toutes les belles proportions pour les ouvrages de l'art. Mais d'ailleurs, le seul moyen de former les jeunes gens à la justesse et à la beauté des formes et des contours dans toutes sortes d'ouvrages, c'est de les obliger à dessiner les parties du corps humain, ces parties demandant par elles-mêmes une grande exactitude et une grande précision, etc. »

J'ai tenu, Messieurs, à vous faire connaître les vues qui avaient décidé la première formation d'une école gratuite de dessin à Genève, ainsi que les idées qui étaient alors reçues sur l'étude même du dessin.

Ce rapport remarquable fit décider l'établissement qui y était proposé ; mais son organisation souffrit encore de nombreux délais.

Le Conseil des Deux-Cents s'en occupa de nouveau en 1744, mais sans résultat. [1] Enfin le 9 mars 1748, l'affaire fut reprise : [2] il fut dit que le défaut de sujets capables pour diriger cette école, avait été jusqu'alors l'obstacle qui avait empêché de l'établir, mais que maintenant ce sujet avait été trouvé, et l'on désigna M. Pierre Soubeyran, homme d'un talent remarquable et graveur distingué. [3] Le Conseil des Deux-Cents arrêta que M. Soubeyran recevrait 800 livres argent courant [4] de traitement, et que, moyennant cette somme, il serait chargé des frais de son logement, de la salle pour l'école et de la fourniture des modèles.

Le règlement adopté le 10 mai 1748 renfermait les dispositions suivantes : [5]

Le maître de l'école publique de dessin devait donner des leçons cinq jours de la semaine, pendant deux heures le matin et deux heures l'après-midi. — Chaque classe devait contenir trente élèves. — Le maître devait enseigner à manier la règle et le compas. — Les élèves étaient admis dès l'âge de onze ans accomplis. En 1756 cette limite fut abaissée et fixée à dix ans. — Les cours duraient trois ans. — Les Genevois seuls étaient admis dans l'école.

M. Soubeyran, nommé définitivement le 14 mai 1748, était alors à Paris. Il accepta ses nouvelles fonctions ;

[1] *Registre des Conseils,* en Conseil des CC., les 21 et 31 janvier 1744. (Archives.)

[2] *Registre des Conseils*, en Conseil des CC. (Archives.)

[3] Voy. chap. 3, § 11, la notice sur M. Soubeyran.

[4] Environ 1320 francs.

[5] Le texte du *Règlement* est annexé au *Reg. des Cons.* (Archives.)

mais l'école ne commença à être mise en activité que le 7 juin 1751, c'est-à-dire dix-neuf années après que le principe en avait été admis.

Le Conseil avait voulu placer l'école de dessin au Collége; mais cette idée avait rencontré de l'opposition, surtout de la part de la Compagnie des Pasteurs ; on y renonça.

Les industriels se montrèrent plus empressés à profiter de cette école que les Conseils ne l'avaient été à l'établir. De nombreux élèves s'y firent inscrire, et la nouvelle institution débuta sous les auspices de la faveur publique.

Le gouvernement s'occupa ensuite de la construction d'un édifice destiné à l'école de dessin. Il fit choix, dans ce but, de l'emplacement du Calabri, et le 24 février 1764 le Conseil des Deux-Cents approuva cette création. [1] La génération actuelle a vu ce bâtiment servir encore à cet usage, jusqu'à l'époque où l'ensemble des écoles a été transporté au Musée Rath.

Nous avons dit plus haut que la Société fondée pour l'avancement des arts avait pris naissance peu après l'année 1772, sous l'inspiration de M. de Saussure. Le désir de s'éclairer réciproquement sur leurs travaux avait rassemblé, chez cet illustre professeur, plusieurs artistes et d'autres personnes distinguées par leurs connaissances. Ces honorables citoyens, s'entretenant sur les moyens d'augmenter la prospérité de Genève, comprirent qu'une association plus nombreuse deviendrait un élément de succès. Le projet d'une Société pour l'avan-

[1] *Registre des Conseils,* en Conseil des CC. (Archives.) Les devis de cette construction s'élevèrent à 45,000 florins.

cement des arts fut formulé, et le public de Genève l'accueillit avec acclamation. On peut en juger par les listes nombreuses de souscripteurs que la presse nous a conservées.

L'assemblée générale de la Société se tint, pour la première fois, le 18 avril 1776. Son but, comme elle l'explique elle-même, était « d'exciter, par la voie de l'émulation, l'esprit des artistes aux observations et aux découvertes, d'appeler tous les nouveaux genres d'industrie qui peuvent se naturaliser chez nous, de favoriser des établissements utiles, surtout de soutenir et d'accréditer nos fabriques déjà établies, et de joindre pour la gloire et le bien des arts, les lumières du dehors à celles que les recherches de la Société pourraient leur fournir. »

La Société des Arts, au moyen de souscriptions, ne tarda pas à ajouter aux écoles du gouvernement une classe de dessin d'après nature. Elle consacra à cet établissement une somme annuelle de 80 louis. L'ouverture en fut faite le 1er février 1778. Déjà avant cette époque, l'étude d'après le modèle vivant avait été introduite à Genève par M. le chevalier de Facin, gentilhomme liégeois, qui avait ouvert une petite Académie. M. Vanière, aidé de quelques souscripteurs, avait aussi créé dans le quartier de Saint-Gervais une classe de dessin, dans laquelle de jeunes dessinateurs étaient admis gratuitement à travailler d'après la bosse et d'après nature; l'étude de l'antique fut réunie dans l'école de la Société des Arts à celle du modèle vivant. Plusieurs amateurs firent don d'épreuves en plâtre des principales statues antiques, et M. le professeur Jurine donna aux élèves des leçons d'anatomie pittoresque.

La Société, désirant donner plus de consistance à son institution, s'adressa au gouvernement pour être reconnue par lui et présidée par un membre du Petit Conseil. Cette demande fut portée au Conseil des Deux-Cents, qui reconnut la Société, sanctionna ses règlements le 13 mars 1786, [1] plaça à sa tête M. l'ancien conseiller Tronchin, amateur et protecteur éclairé des beaux-arts, et donna en même temps à la Société la direction des écoles élémentaires fondées en 1748.

Tel a été le premier mouvement imprimé aux beaux-arts à Genève: il se lie intimement à la naissance de la Société pour l'avancement des arts, sur les travaux de laquelle nous reviendrons plus tard.

CHAPITRE III.

PRINCIPAUX ARTISTES GENEVOIS VOUÉS AUX BEAUX-ARTS PENDANT LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE ET LE DIX-HUITIÈME, AVANT LA NAISSANCE DE L'ÉCOLE DE PEINTURE GENEVOISE.

Les artistes genevois qui se sont voués aux beaux-arts me paraissent devoir être classés en trois périodes :

La première comprend le dix-septième siècle et la

[1] *Registre du Conseil des CC.* (Archives.) Le *Règlement sur la Société pour l'avancement des arts, approuvé par le M. C. des CC. le 13 mars 1786,* a été imprimé chez J.-L. Pellet; 8 pages in-8°.

plus grande partie du dix-huitième. Cette époque fut celle des artistes isolés, qui s'expatrièrent pour la plupart.

La seconde date de la naissance de la première école genevoise, composée de peintres originaux et distingués, qui ont commencé à briller à Genève pendant les dix dernières années de la République, puis sous le régime français, et dont nous avons conservé jusqu'à ce jour quelques-uns des plus renommés.[1]

La troisième période renferme la nouvelle et riche école qui est née depuis la Restauration, et qui jette tant d'éclat sur notre patrie.

Le présent chapitre sera exclusivement consacré aux artistes de la première période.

Je vous ai longuement entretenus du peu d'encouragement que les artistes rencontraient à Genève, par suite de l'état moral et politique que lui avaient fait la réforme religieuse et la conquête de son indépendance. Il ne restait plus aux beaux-arts, à cette époque, qu'à se réfugier dans l'industrie et à faire appel aux sentiments de famille. Aussi allons-nous voir que presque tous les artistes nés à Genève, dans la longue période dont j'ai à vous entretenir, ont vu germer leurs talents à l'occasion de travaux qui se rattachaient à la fabrique d'horlogerie et de bijouterie, que la plupart ont brillé en conséquence dans le genre de peinture adopté par cette fabrique, l'émail et la miniature, et que le portrait a été presque exclusivement le genre adopté par les peintres de cette époque.

La fabrique d'horlogerie et de bijouterie avait été introduite à Genève, vers l'année 1587, par Charles Cusin,

[1] MM. Töpffer, Massot et Agasse.

Français, originaire d'Autun en Bourgogne; dès lors l'émail commença à être employé comme ornement dans les ateliers genevois. Peu après cette date, et seulement alors, nous voyons le sentiment artistique se faire jour. Des peintres commencent à naître : ils quittent ensuite leurs premiers travaux pour perfectionner leurs études hors de Genève ; quelques-uns se font un nom à l'étranger, et, presque tous, après avoir recueilli des lauriers sur un sol plus favorable aux beaux-arts, reviennent cependant finir leurs jours dans cette Genève qui, si elle ne leur offre ni titres, ni pensions, leur assure au moins la liberté civile et religieuse dont ils n'avaient pas toujours joui auprès des cours étrangères.

Mais à cette époque, aucun artiste ne semble s'occuper de cette belle nature qui nous entoure. Les peintres n'étaient pas les seuls qui n'y songeassent pas dans la République. Je ne crois pas qu'il existe un seul ouvrage ancien écrit à Genève, où quelque hommage soit rendu à la vue grandiose de nos Alpes. Il semble qu'avant Bourrit et de Saussure, le Mont-Blanc était à peine regardé. Les préoccupations des peintres d'alors les concentrèrent dans leurs ateliers. Ce peu d'attrait pour les belles perspectives était tellement général, que la plupart des habitations de campagne appartenant aux personnes de la classe aisée, étaient autrefois situées dans des localités choisies en considération de leur position abritée ou de la facilité des communications, mais sans égard aux beaux points de vue que l'on pouvait trouver à peu de distance.

Une seule toile du commencement du dix-septième siècle nous offre une vue de quelque étendue, et encore s'agit-il de Genève dans la nuit de l'Escalade. Le tableau

est recouvert de légendes presque autant que de peinture.[1] Les gravures faites à Genève, à cette date, ne reproduisent que quelques monuments ou des portraits de réformateurs et de magistrats; quant au paysage proprement dit, à la peinture historique ou aux tableaux de genre, on ne les trouve nulle part.

Les détails dans lesquels nous allons entrer sur nos anciens artistes prendront en général la forme de notices biographiques. L'ordre chronologique sera suivi autant que possible, sans exclure quelquefois le rapprochement de peintres du même genre.

§ 1. *Théodore Turquet de Mayerne.*

Le nom le plus ancien qui se rattache aux beaux-arts à Genève, depuis le commencement du dix-septième siècle, est celui de Théodore Turquet de Mayerne.

Louis de Mayerne,[2] son père, homme politique, historien et littérateur, avait embrassé la Réforme et habitait Lyon. En 1572, une émeute qui éclata dans cette ville fut suivie de désordres tels, que deux maisons que possédait M. de Mayerne furent démolies par la populace. Il se réfugia alors à Genève, où naquit, le 28 septembre 1573, son fils Théodore, qui reçut ce nom de son parrain Théodore de Bèze.

Théodore Turquet de Mayerne fut étudier la médecine à Montpellier. Il y fut reçu docteur en 1597. Il se fixa en-

[1] Ce tableau, qui appartient au Musée Rath, est actuellement en dépôt à la Bibliothèque publique.

[2] La famille de Mayerne était originaire de Quiers en Piémont.

suite à Paris et devint le médecin ordinaire de Henri IV. A la mort de ce souverain, il se retira en Angleterre. Ses talents et sa réputation l'appelèrent promptement à la place de premier médecin de Jacques I[er], puis de Charles I[er]. Il mourut à Chelsea à l'âge de 82 ans, le 15 mars 1655.

Mayerne ne s'était point livré uniquement à l'étude et à la pratique de la médecine. Il profita de ses connaissances en chimie, qui étaient fort étendues, pour s'occuper de recherches sur les couleurs nécessaires pour la peinture en émail; il découvrit celles qui pourraient être le plus favorablement employées pour les carnations, et fut considéré dès lors comme l'un des savants qui avaient le plus contribué à perfectionner tous les procédés de ce genre de peinture. Il parvint aussi à préparer le cuivre d'une manière plus propre à l'application de l'émail.

Lorsque Petitot vint en Angleterre, il l'introduisit auprès de Charles I[er], et lui communiqua ses découvertes.

Mayerne fit quelques portraits sur émail, soit à Paris, soit à Londres. Ce n'est pas toutefois à titre de peintre que son nom a passé à la postérité. Il est probable que la peinture ne fut pour lui qu'une sorte de délassement.

Quoique Mayerne ait peu résidé à Genève, il appartient à notre pays par sa naissance, par les services qu'il chercha à lui rendre, et par le dernier souvenir qu'il laissa aux pauvres de Genève : il leur légua 200 livres sterling, somme considérable pour ce temps-là. Il appartient à l'histoire de l'art par ses découvertes relativement à la peinture en émail et par sa liaison avec Petitot.

Son portrait est à la Bibliothèque publique; on a prétendu longtemps que c'était une œuvre de Rubens ; les

connaisseurs ont des doutes à cet égard.[1] Il a été gravé plusieurs fois; il y a une gravure in-4° et deux in-folio, dont l'une à la manière noire. Récemment, l'*Album de la Suisse romane* a reproduit ce portrait par une très-bonne lithographie de M. Hébert.[2]

§ 2. *Jean Petitot et Bordier.*

Petitot et Bordier ouvrent la série des vrais artistes genevois. Je ne les sépare pas dans cette notice, parce qu'ils ont été réunis dans leurs travaux.

Jean Petitot, fils de Faule Petitot et d'Etienna Royaume, sa femme, naquit à Genève le 12 juillet 1607; il fut baptisé dans l'église de Saint-Gervais le dimanche 26 juillet, présenté par Claude Jobart.[3] Faule Petitot, sculpteur et architecte, destina son fils à la joaillerie et à l'orfèvrerie.[4]

Le travail du jeune Petitot, comme joaillier, l'appelant à faire un fréquent emploi des couleurs d'émail, il ma-

[1] Ce portrait a été donné à la Bibliothèque publique, le 19 juin 1711, par Isaac de Cambiague.

[2] Voy., sur Turquet de Mayerne, *Histoire littéraire de Genève*, par Senebier, t. II, p. 111; Jo.-Caspar Füesslin, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Zurich, 1769; *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1752; *Encyclopédie*, au mot *Émail; Biographie universelle; Album de la Suisse romane*, 1re année, p. 76.

[3] *Registre des Baptêmes.* (Chancellerie.)

[4] Faule Petitot, maître sculpteur et menuisier, est reçu bourgeois gratis le 27 juin 1615 [* en considération du service que la Seigneurie espère recevoir de lui en son art pour les bâtiments publics]. La famille Petitot a donné naissance à plusieurs sculpteurs. Indépendamment de Faule Petitot, père de Jean, j'ai trouvé mentionnés dans un recueil de notes relatives à Genève, Isaac Petitot, sculpteur en 1631, et Joseph Petitot, sculpteur en 1632.

nifesta dans ce genre de travail tant d'intelligence et de goût, que l'on put pressentir déjà sa véritable vocation. Pierre Bordier, qui peignait sur émail et qui le voyait travailler dans son atelier de bijouterie, l'encouragea à se livrer à la peinture; il lui donna d'utiles conseils, et, dès ce moment, une liaison intime se forma entre eux.

Ils entreprirent ensemble le voyage d'Italie. Après avoir consacré un temps suffisant à l'étude des grands maîtres, ils se rendirent en Angleterre. C'est là que, aidés des conseils de Turquet de Mayerne qui les accueillit en compatriotes, ils parvinrent à perfectionner leurs couleurs, ainsi que tous les procédés de la peinture en émail.

Déjà les portraits de Petitot commençaient à avoir une assez grande réputation. Il ne se séparait jamais de Bordier dans ses travaux. Petitot peignait les têtes et les mains, Bordier achevait en faisant les cheveux, les vêtements et les accessoires.* Tous deux travaillaient avec cette passion de l'art qui assure le succès.

Charles Ier, qui aimait les beaux-arts, apprécia le mérite de Petitot, lui donna un logement à Whitehall et le créa chevalier. Il visitait souvent son atelier et aimait à le voir travailler.

C'est à cette époque que Petitot fit la connaissance de van Dyck; il avait copié plusieurs de ses portraits. Le grand peintre faisait cas des talents de Petitot; ils se lièrent ensemble, et les conseils de van Dyck ne furent pas inutiles à l'artiste genevois.

* Ceci concerne Jacques Bordier (né à Genève le 23 août 1616), qui d'Angleterre suivit Petitot en France et resta jusqu'à la fin son collaborateur.

Petitot peignit la famille royale et les principaux personnages de la cour. Mais son chef-d'œuvre parmi les ouvrages qu'il a faits en Angleterre, c'est le portrait de la comtesse de Southampton; cet émail fut copié sur un portrait de van Dyck; il appartenait en 1786 au duc de Devonshire : il a neuf pouces et trois quarts de hauteur sur cinq et trois quarts de largeur; il fut fait en 1642.

Petitot fut profondément affecté du sort de l'infortuné souverain qui l'avait comblé de ses faveurs; il ne voulut point se séparer de sa famille, et l'accompagna dans sa fuite en France. Il s'attacha ensuite à Charles II. Plus tard Louis XIV l'attira à sa cour, lui donna une pension et un logement au Louvre. Il fit et copia souvent les portraits de la famille royale, ainsi que des grands seigneurs et des favoris qui entouraient le monarque.

Lorsque la réputation de Petitot n'était pas encore entièrement établie, il faisait payer ses portraits 20 louis; il en porta plus tard le prix à 40; aussi marchait-il assez promptement à la fortune. Peu après son mariage avec Marguerite Cuper, qui eut lieu en 1651,* il dut séparer ses intérêts de ceux de Bordier; ils partagèrent le capital qu'ils avaient gagné et qu'ils avaient laissé jusqu'alors en commun; il était d'un million.** Aucune discussion ne

* Le 23 novembre; au mois d'août, Jacques Bordier avait épousé Madeleine Cuper, sœur de Marguerite. Jean Petitot, le fils, épousa en 1683 Madeleine Bordier, fille de Jacques, et à la mort de son beau-père, l'année suivante, il lui succéda comme chargé d'affaires de la République de Genève à Paris.

** Il est permis d'en douter, car Petitot disait en 1674, dans un écrit adressé à ses enfants: « Je ne puis vraiment vous laisser que peu de biens selon le monde. »

s'éleva entre eux à cette époque, ni dès lors, et leur liaison intime demeura la même.

La carrière de Petitot ne lui avait offert que de la gloire et du bonheur, tout semblait lui promettre la continuation d'une heureuse existence; mais il était zélé calviniste, et, après la révocation de l'édit de Nantes en 1685, il ne se sentit plus à l'aise dans un pays où ses coreligionnaires étaient persécutés. Il demanda à Louis XIV la permission de se retirer à Genève, elle ne lui fut pas accordée. Il renouvela à plusieurs reprises sa demande, suivie de nouveaux refus, et finit par être emprisonné au For-l'Evêque.

Les divers biographes de Jean Petitot ont parlé de tentatives faites pendant son emprisonnement pour obtenir son abjuration, et des efforts faits par Bossuet dans ce but; le vieux roi dévot attachait un grand prix à cette conversion. Ces mêmes biographes ajoutent que Petitot ne céda jamais sur ce point, quoique sa santé fût profondément altérée par son emprisonnement.

Mais deux lettres, l'une de Madame Petitot, l'autre du peintre lui-même, adressées au Petit-Conseil de Genève en l'année 1686, jettent un jour nouveau sur cette partie de la vie de Petitot. On verra par la lecture de ces pièces, jusqu'ici inconnues, que le gouvernement de Genève fit des démarches pour obtenir la liberté de son ressortissant,[1] et que ces démarches furent infructueuses. La santé de Petitot ayant donné de sérieuses inquiétudes, sa sortie de prison fut bien ordonnée plus tard, mais ce ne

[1] Les *Registres du Conseil* mentionnent une lettre écrite en sa faveur le 10 mai 1686.

fut que pour le placer dans une maison clôturée où il était encore complétement privé de liberté. C'est dans ces circonstances que le peintre octogénaire, accablé et affaibli par la maladie, fut contraint de « signer comme les autres, » est-il dit, pour sortir de « l'affreux lieu » où il avait été mis. Cette signature était un acte d'abjuration. Il déclara immédiatement après qu'il n'avait cédé qu'à la force, et que son unique désir était de revenir dans sa patrie, au sein de sa famille, pour y chercher des consolations et le « pardon d'en haut. »

Ces lettres, que je transcris textuellement, seront lues avec intérêt comme l'expression naïve des angoisses qu'éprouvaient alors les protestants de France; et cependant celui qui avait été ainsi persécuté était le peintre favori du roi, pensionné par lui, logé par lui au Louvre. Sa femme, écrivant au Conseil de Genève, donnait encore au souverain l'épithète de « notre bon roi. » La lettre de Mme Petitot est du 31 mai 1686 :

« Messeigneurs,

« Quoique jusqu'à présent la demande que vous nous avez fait l'honneur de faire à Monsieur de Croissy [1] de Monsieur Petitot comme vous appartenant, n'ait encore rien servi, et qu'il a fallu qu'il ait signé comme les autres pour sortir de l'affreux lieu où il a été un mois, sans voir personne de sa famille, il ne laisse pas, ni moi non plus, de vous en avoir à tous toute la reconnaissance

[1] Charles Colbert, marquis de Croissy, ministre et secrétaire d'État de S. M. T.-C. et frère du ministre des finances.

possible, espérant qu'avec le temps le roi, voyant l'obéissance qu'il a eue pour ses ordres, il fera quelque considération de la demande que vous avez eu la bonté de lui faire d'un pauvre homme qui ne se consolera jamais d'avoir été contraint par les accès de fièvre qu'il a eus dans le couvent (appréhendant d'y demeurer) d'y faire ce qu'il a fait, en déclarant que ce n'était que par force. Nous nous flattons encore qu'après tout ce chaos passé, notre bon roi vous accordera, Messeigneurs, la prière que vous lui faites avec tout l'empressement possible, dont nous vous serons toute notre vie obligés, les uns et les autres, et particulièrement cette chère personne qui est si accablée qu'elle n'a pas encore la force de vous faire elle-même ses compliments. Vous les recevrez, s'il vous plaît, Messeigneurs, de lui et de moi, puisque nous vous prions, avec tout le respect que nous vous devons, de nous tenir pour vos plus acquis serviteur et servante.

« Messeigneurs

« PETITOT. »

La lettre adressée au Conseil par Jean Petitot, après sa libération, n'est pas datée, mais le secrétaire du Conseil a mis sur le dos : *Vue le 7 juin 1686.*

« Messeigneurs,

« Les disgrâces qui me sont arrivées dès quelque temps me seraient moins sensibles qu'elles ne sont, si je pouvais avoir assez de reconnaissance et de remerciements à vous rendre, Messeigneurs, des grâces et des bontés dont il vous a plu m'honorer, n'ayant rien omis en tout

ce qui pouvait me procurer du repos, et la joie d'aller finir mes jours en ma patrie. La lettre qu'il vous a plu, Messeigneurs, d'écrire par une grâce singulière à Monsieur de Croissy-Colbert, en ma faveur, n'ayant rien pu obtenir près de Sa Majesté (laquelle a témoigné que je voulais être le seul en son royaume qui fût exempté et dit que les longues années de mon séjour en France ne le pouvaient permettre), j'avoue que cela m'a mis dans une sensible affliction, et porté à la résolution de sortir d'entre les mains des personnes chez lesquelles on m'avait relégué, pour revenir en ma famille, et avec elle chercher le pardon d'en haut et les consolations, et le moyen d'y vivre éloigné de tout ce qui s'oppose à la pureté du christianisme. La Providence nous a voulu rendre participants avec nos frères de la dernière désolation, en la perte de toutes les églises de ce royaume. Il faut avoir une grande soumission pour ses châtiments, étant l'œuvre d'en haut.

« Je prie le Seigneur de toute la force de mon âme de vouloir être le protecteur de votre République. Je ne cesserai jamais de faire des vœux et des prières ardentes pour sa conservation et pour sa prospérité, comme aussi, Messeigneurs, pour celles de vos personnes mes souverains, desquels, avec un profond respect, j'ai l'honneur de me pouvoir dire,

« Messeigneurs,

« Le très-humble et très-obéissant et fort obligé subject,

« J. PETITOT. [1] »

[1] Ces deux lettres ont été découvertes récemment aux Archives de Genève par les soins de M. l'archiviste Sordet, qui se consacre avec tant de dévouement au classement desdites Archives. Il a bien voulu me remettre les copies transcrites ci-dessus.

Enfin Petitot parvint à s'échapper; il s'enfuit à Genève en 1687; son séjour en France avait été de trente-sept années. Ses enfants, restés à Paris, furent se jeter aux pieds du roi, qui leur dit qu'il pardonnait à un vieillard d'avoir voulu être enseveli auprès de ses pères.

Petitot, en respirant l'air de la patrie et de la liberté, retrouva cette santé qu'il avait momentanément perdue, et se remit au travail avec une nouvelle ardeur. C'est alors qu'il copia le portrait du roi et de la reine de Pologne. La reine était assise sur un trophée, tenant le portrait du roi. Cet ouvrage, comparable à ceux qu'il avait faits dans la force de l'âge, lui fut payé cent louis.

Petitot mourut subitement à Vevey, en 1691, dans sa quatre-vingt-quatrième année. Il travaillait alors au portrait de sa femme. Il avait eu dix-sept enfants. François Petitot, l'un de ses fils, revint à Genève avec ses sœurs, en 1687.

Un de ses fils, qui cultiva la peinture en émail, s'établit à Londres. Ce fils ne vivait plus en 1752; sa famille s'était établie à Dublin.

Nous avons au Musée Rath un portrait de Petitot* attribué à Mignard; il vient de la Bibliothèque publique.[1]

L'art de peindre sur émail, si retardé encore sous

* C'est probablement le portrait du fils aîné de Petitot, qui portait le même prénom que son père.

[1] Voy. sur Petitot: Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. II, p. 233; *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1752; Füesslin, *Geschichte*, etc., t. I, p. 188; *Encyclopédie*, au mot *Émail; Biographie universelle;* [* H. Walpole, *Anecdotes of painting in England;* Nagler, *Künstler-Lexicon; Bullet. Soc. du Protest. franç.*, 1861; *Abecedario de Mariette,* Paris, 1858; *Les émaux de Petitot du Louvre*, Paris, 1862.]

François Ier, lorsque la fabrique de Limoges répandait ses produits dans toute l'Europe, n'a pris le rang qu'il occupe dans les beaux-arts que depuis l'année 1632, époque à laquelle un orfèvre et peintre de Chateaudun (petite ville du département d'Eure-et-Loir), nommé Jean Toutin, commença à remplacer les émaux clairs et transparents par des couleurs imitant la peinture à l'huile, qui permit de créer ce nouveau genre de peinture *en émail* ou *sur émail* que Petitot devait porter au plus haut point de perfection. Mais si Petitot ne fut point, à proprement parler, l'inventeur de ce genre, il perfectionna tellement l'emploi des couleurs et porta l'exécution de ses ouvrages à un tel degré de mérite, que la première place lui fut assignée par les contemporains, et que la postérité la lui a maintenue. Aussi ses ouvrages ont-ils acquis une valeur très-considérable; il en est qui ont été portés jusqu'à 18,000 fr.; et, dans ce moment, le prix courant d'une tête de Petitot bien authentique est d'environ cent louis. Il est certain que lorsque l'on voit un ouvrage de Petitot, on admire à la fois la délicatesse du pinceau, la parfaite imitation de la nature dans toutes les carnations, la vigueur et le fini du travail. Ses émaux supportent l'examen aux plus fortes loupes, sans que l'effet général y perde rien; aussi sont-ils regardés comme des ouvrages inimitables.

Petitot se servait habituellement de plaques d'or, et très-rarement de plaques de cuivre. Il commençait ordinairement ses portraits d'après un premier travail fait à l'huile, qu'il copiait sur émail; il le terminait ensuite d'après nature. Il y mettait un temps considérable.

Voici quels étaient ses procédés de peinture, suivant l'opinion de notre collègue, M. Constantin.

L'émail sur lequel il peignait était de l'émail dur; cet émail étant d'une fusion lente, et les couleurs avec lesquelles il peignait étant plus tendres, elles entraient en fusion avant l'émail du fond; les couleurs se gripaient alors sur l'émail, mais ne s'y internaient pas, ce qui fait qu'en inclinant ces peintures contre le jour, on voit tout le travail du pinceau. Par là il obtenait ces détails si finis et si délicats que l'on admire dans ses ouvrages, le travail restant exactement tel que l'artiste l'avait fait. Il est probable toutefois que ce procédé ne s'appliquait pas aux deux premiers feux.

Depuis Petitot, on s'est servi en général d'un émail plus tendre nommé *pâte.* Il entre en fusion en même temps que les couleurs, qui s'y internent; le travail du pinceau disparaît, il en résulte un empâtement qui imite mieux la peinture à l'huile. L'ancien pointillé s'est ainsi effacé, et le caractère de la peinture en émail a entièrement changé. On remarque déjà ce changement dans les peintures de De la Chana, mais ce sont les ouvrages de Thouron qui offrent les chefs-d'œuvre du nouveau genre. On peut dire que si les chairs ont gagné à cette nouvelle méthode, la peinture a peut-être perdu sous le rapport de la délicatesse de certains détails.

Nous avons au Musée un bel ouvrage de Petitot représentant *la tente de Darius*, d'après le tableau de Le Brun. La plaque a quatre pouces dix lignes de largeur sur trois pouces six lignes de hauteur. L'ouvrage n'est pas entièrement achevé, il y manque évidemment un ou deux feux.[1]

[1] Cet émail appartient à la Bibliothèque publique, qui l'a déposé au Musée Rath.

L'Angleterre et la France possèdent presque toutes ses principales productions. La France en était particulièrement riche avant la révolution. M. Chaponnière père m'a raconté avoir admiré à Versailles, en 1792, dix à douze émaux de Petitot, de sept à huit pouces de hauteur, représentant les principaux seigneurs de la cour de Louis XIV, peints en pied. Le Musée du Louvre renferme encore aujourd'hui une fort belle collection de cinquante-six portraits des personnes les plus connues de cette époque; ce sont en général de petites plaques qui paraissent avoir été destinées à orner des bracelets. * Tous les musées des capitales de l'Europe et les propriétaires de riches collections ont tenu à honneur d'offrir des Petitot à la vue des amis des beaux-arts qui les visitent.

Dans un moment où la peinture en émail est encouragée à Genève par un concours bisannuel, et où un grand nombre d'artistes paraît se consacrer avec succès à ce genre de peinture, le nom de Petitot ne saurait être trop honoré.

Je suis entré, au sujet de cet artiste, dans des détails plus circonstanciés que je ne le ferai pour ceux qui suivront, parce que c'est le premier peintre qu'ait produit Genève, parce que le genre dans lequel il s'est distingué semble avoir été plus particulièrement l'apanage de Genevois, et enfin parce que sa réputation est européenne. L'auteur de la *Vie des plus fameux peintres* appelle Petitot *le Raphaël de la peinture en émail.* Sans chercher à établir de comparaison avec ceux qui ont peint après

* La collection des émaux de Petitot conservés au Louvre a été gravée par L. Ceroni. Paris, Blaisot, 1862, 2 vol. in-4°.

lui, il nous suffit de constater, en finissant cet article, que le premier rang dans son genre lui est universellement accordé.

Je dois dire encore quelques mots de Pierre Bordier.[1]

Resté en Angleterre à l'époque où Petitot se fixait définitivement en France, Bordier prit alors un vol plus élevé. Le Parlement le chargea de peindre la bataille de Naseby. Cette peinture devait être offerte à Fairfax; la plaque n'avait qu'un pouce et demi de diamètre; on distinguait au centre Fairfax à cheval, et, au-dessous du cheval, on pouvait lire ces lettres : *P. B. fecit.* Il fit une seconde plaque de même dimension, représentant la Chambre des Communes.

Ces deux peintures, d'un vrai mérite, sont les seuls ouvrages importants que l'on trouve mentionnés comme étant faits entièrement par lui. On doit remarquer, relativement à ceux qu'il a faits conjointement avec Petitot, que leur manière de peindre était si parfaitement semblable, que nulle part on ne découvre de différence entre les deux artistes; il semble que tout a été fait par le même pinceau. Les chevelures, que l'on attribue en général à Bordier, sont aussi admirables que les autres parties.*

Si Bordier n'a brillé qu'au second rang à côté de Petitot, ses qualités le placeront toujours en tête des

[1] La famille Bordier a fourni à la République douze membres du Conseil des Deux-Cents et un syndic. [* Guillaume Bordier, né à Chanteau, près Orléans, fut reçu bourgeois de Genève le 30 avril 1571.]

* Voy. la note * de la page 103.

artistes les plus distingués par la noblesse de leur caractère.[1]

§ 3. *Alexandre De la Chana.*

Alexandre De la Chana, dont j'ai parlé tout à l'heure, issu d'une famille genevoise originaire du Lyonnais, reçue à la bourgeoisie en 1631, et qui compta plusieurs membres dans le Conseil des Deux-Cents, doit être mentionné parmi les artistes qui ont continué chez nous avec quelque succès la peinture sur émail. Il naquit à Genève le 19 janvier 1703, et fut baptisé à la Magdeleine; il était fils de Pierre De la Chana et d'Elisabeth Bordier, sa femme.[2]

De la Chana est en général peu connu; il ne paraît pas qu'il ait travaillé hors de Genève. L'administration de la Bibliothèque a déposé au Musée six plaques d'émail signées par lui, dont la première est datée de l'année 1726 et la dernière de 1751; l'une des plaques représente des fleurs et des fruits, les autres sont des têtes d'hommes et de femmes, dont quelques-unes d'un beau travail. Il a signé l'un de ses ouvrages, en 1744, en se désignant comme « successeur de Bordier-Petitot. » Cette peinture est l'une de celles qui me paraît lui donner le moins de titres à cette qualification passablement ambitieuse.

On assure que De la Chana avait connu tous les secrets de Petitot et de Bordier pour la préparation des

[1] Voy. sur Bordier, *Hist. littér. de Genève,* par Senebier, t. II, p. 236; Füesslin, *Geschichte*, etc.

[2] *Registre des Baptêmes* (Chancellerie). Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises,* t. III, p. 168.

couleurs, et leurs procédés de peinture en émail; j'ai entendu des artistes lui reprocher de ne pas en avoir perpétué la tradition. J'ignore si ces assertions sont fondées. Dans tous les cas, si De la Chana a pu être initié à des secrets qui se seraient perdus, ce n'a pas été par ces peintres eux-mêmes, puisque Petitot est mort en 1691, et que De la Chana n'était pas né à cette date.

Une tête en miniature, faite par lui en 1759, m'a paru un ouvrage d'un grand mérite. Elle offre toute la vigueur d'une peinture à l'huile.

Les artistes de Genève ne connaissent en général De la Chana que par les œuvres que je viens d'indiquer; il n'est pas resté de souvenir de sa vie. Il mourut en 1765; il testa en faveur de l'Hôpital, et laissa à la Bibliothèque publique ses livres et les ouvrages que j'ai mentionnés plus haut. M. le bibliothécaire Senebier, par un singulier oubli, ne l'a point mentionné au nombre des peintres genevois dont son *Histoire* offre la nomenclature.

§ 4. *Jacques Thouron.*

Jacques Thouron naquit à Genève le 6 mars 1749.[1] Il était fils de Jean-Jacques Thouron, de Saint-Antonin en Rouërgue, habitant de Genève, et de Magdeleine Ducloux. Feu M. Thouron, pasteur de Vandœuvres, était son frère aîné.

Jacques Thouron a été, après Petitot, le peintre en émail dont la réputation s'est le plus étendue hors de Genève. Malheureusement sa carrière a été courte.

[1] *Registre des Baptêmes* (Chancellerie).

On peut le considérer comme le créateur de son genre. Peignant *à pleine pâte*, il a obtenu, avec l'émail, les mêmes résultats que l'on obtient avec la peinture à l'huile. En voyant ses portraits, on croit voir des Rubens ou des van Dyck.

Je n'ai pu obtenir de détails sur le commencement de sa carrière; ils ne sont point connus dans sa famille, et son propre neveu, M. le pasteur Thouron-Bautte, les ignore. Il paraît que Thouron, fort de ses études faites à Genève, et surtout du sentiment de son talent, se rendit à Paris, où ses portraits eurent promptement un grand succès. Il ne tarda pas à recevoir le diplôme de peintre de Monsieur, frère du Roi, qui est monté plus tard sur le trône sous le nom de Louis XVIII. Il fit plusieurs portraits à la cour, particulièrement dans la famille d'Orléans, et eut une telle vogue que l'une de ses œuvres qui réunissait dans un seul cadre les portraits de toute la famille du duc de Luynes, au nombre de six, lui fut payé 18,000 fr.[1] Il fut atteint subitement à Paris d'une maladie grave. Son frère partit aussitôt de Genève, n'arriva qu'après sa mort, et seulement à temps pour lui rendre les derniers devoirs. Cet événement avait lieu en 1788, en sorte que Thouron n'a vécu que 38 années, carrière bien courte si l'on compare sa durée à la réputation qu'il a laissée.[2]

Plusieurs de ses émaux sont soigneusement conservés au Louvre. Il en existe aussi à Genève. Les plus beaux portraits qui s'y trouvent sont ceux de feu M. Boidard,

[1] Notes manuscrites de M. le pasteur Thouron-Bautte.

[2] L'une de ses dernières peintures fut le portrait du duc de Buckingham. Un accident, au dernier feu, gâta cet ouvrage.

l'hôpitalier, et de sa femme ; ce sont de vrais chefs-d'œuvre.* M. le pasteur Thouron a donné récemment au Musée Rath trois émaux de son oncle, le portrait du maréchal duc de Brissac, dernier gouverneur de Paris sous Louis XVI, le portrait d'un magistrat dont le nom n'est pas connu, et une plaque non achevée.

§ 5. *Jacques-Antoine Arlaud. — Benoît Arlaud.*

Jacques-Antoine Arlaud, issu d'une famille originaire d'Auvergne admise à la bourgeoisie de Genève en l'année 1617,[1] naquit à Genève le 18 mai 1668. Dès cette date, un grand nombre d'artistes se sont succédé dans cette famille.

Le jeune Arlaud suivit toutes les classes du collége, et montra de la facilité pour l'étude. Ses parents désiraient qu'il se destinât à la carrière de pasteur, mais un goût prononcé l'entraînait vers les arts du dessin ; il renonça à ses travaux théologiques et se livra dès lors avec passion à la peinture. Il commença ses études de dessin sous un maître dont le nom ne nous a pas été transmis, et se mit promptement à la miniature. Mais Genève n'offrait que de faibles ressources pour cette étude, aussi Arlaud dut partir pour Paris en 1688 : il avait à peine vingt ans. Il se livra au travail avec une telle ardeur, qu'après avoir passé ses journées à gagner son pain en faisant quelques portraits, il consacrait ses nuits à l'étude

* Ils ont été légués à la Société des Arts par Mme Boidard.

[1] Antoine Arlaud, fils de Victor, de Maringes en Auvergne, fut reçu bourgeois de Genève le 26 décembre 1617. Il eut, entre autres enfants, Henri qui fut père de Jacques-Antoine.

plus approfondie de son art. Ce temps pénible ne dura pas longtemps, ses efforts furent promptement couronnés de succès, et sa réputation, comme peintre en miniature, ne tarda pas à s'étendre.

Le duc d'Orléans, depuis régent du royaume, qui aimait les arts, l'attacha à sa personne; il voulut prendre des leçons de lui, et le logea dans le château de Saint-Cloud. G. Brice, dans une description de Paris écrite en 1713, dit « qu'aucun peintre en miniature ne pouvait l'emporter sur Arlaud. » On attribue au duc d'Orléans un propos encore plus flatteur : « Jusqu'à présent, aurait dit le prince, les peintres en miniature ont fait des images; Arlaud leur a appris à faire des portraits : sa miniature a toute la force de la peinture à l'huile. » Enfin, comme cela arrive d'ordinaire, les courtisans auraient encore renchéri sur le maître, et un seigneur de la cour, admirant ses portraits et frappé de leur expression, disait : « Il lit jusqu'au fond de nos âmes. » Ce qu'il y a de certain, c'est que les contemporains ont été d'accord qu'Arlaud avait dépassé tous ses prédécesseurs, que ses portraits étaient d'une ressemblance parfaite, que son pinceau était d'une délicatesse extrême, que ses tons de couleurs étaient vrais avec toute la vigueur compatible avec ce genre de peinture. Dès le premier coup d'œil il saisissait le caractère de la physionomie qu'il avait à peindre. Arlaud était de plus un homme instruit et aimable, en sorte que les personnes qu'il peignait passaient leur temps fort agréablement dans son atelier.

Le prince-régent se servit d'Arlaud pour l'achat qu'il fit d'une collection considérable de tableaux, provenant du cabinet de Christine, reine de Suède; Arlaud disait

lui-même plus tard que cela avait puissamment contribué à étendre ses connaissances en peinture. La mère du prince-régent aimait aussi beaucoup Arlaud, et, en 1718, elle lui fit cadeau de son portrait, que l'on a vu depuis à la Bibliothèque publique. *

Arlaud ne se borna point aux portraits, il peignit, dans de grandes miniatures, divers sujets dont nous possédons quelques-uns au Musée, entre autres une *Magdeleine* qui porte la date de 1720; l'expression en est fort belle, mais les couleurs ont pâli. Cette miniature a huit pouces et demi sur sept. Nous avons aussi une *Sainte Famille*, peinte par lui en 1742, quatre ans avant sa mort; le tableau a quatorze pouces de hauteur sur onze et demi de largeur; il a beaucoup souffert, c'est d'ailleurs une œuvre de la vieillesse du peintre, dont la vue avait alors sensiblement baissé. On voit encore dans notre Musée un portrait du czar Pierre, dessin miniature, fort bel ouvrage, et un portrait de Louis XIV, peinture parfaite, aussi admirable par le fini que par la vigueur du pinceau.

Enfin nous possédons les deux mains d'une *Léda* qu'il avait copiée sur un bas-relief en marbre blanc de Michel-Ange, qui se trouvait à Paris dans le cabinet de M. Cromelin. Ce bas-relief avait deux pieds de largeur; Arlaud l'avait fait dans les mêmes dimensions : sa copie était destinée à imiter le marbre, il y réussit pleinement. Tout Paris voulut voir cette Léda. Le duc de la Force l'acheta pour 12,000 livres. Mais le duc, qui ne l'avait point payée, ayant été ruiné plus tard par les opérations du

* Aujourd'hui au Musée Rath.

Mississipi, Arlaud dut reprendre son ouvrage avec un dédommagement de 3,000 livres. Il apporta ce tableau à Genève lorsqu'il vint s'y fixer; les étrangers se succédaient dans son atelier pour voir cette voluptueuse peinture; mais il la détruisit en 1738, mû, à ce que l'on suppose, par des scrupules religieux.

Le portrait d'Arlaud peint par Largillière, que nous possédons au Musée, le représente travaillant à cet ouvrage.

A l'occasion de la destruction de sa Léda, Arlaud reçut de vifs reproches des amateurs des arts, et fut même assez maltraité dans quelques écrits. M. Füesslin, dans son *Histoire des peintres suisses*, publiée en 1769, raconte qu'il tenait d'une personne qui avait beaucoup connu Arlaud, que la destruction de sa Léda avait tenu à des scrupules d'une tout autre nature que ceux qu'on lui avait généralement attribués. Selon cet auteur, Arlaud, après avoir repris son ouvrage du duc de la Force, l'aurait placé en Angleterre à un prix fort élevé, avec la condition qu'il n'en vendrait aucune copie. Arlaud aurait fait pour lui celle qu'il emporta à Genève, mais craignant que la condition qu'il avait souscrite ne fût pas observée après lui, et sentant la vieillesse approcher, il se serait décidé, par ce motif, à dénaturer son ouvrage en n'en conservant que quelques fragments.

Il existe une troisième version sur la destruction de Léda, et quoique je l'aie trouvée dans des notes qui sont entre les mains de l'un des petits-neveux d'Arlaud, je crois que c'est la moins probable. Il en résulterait que ce ne serait point le peintre qui aurait sacrifié son propre ouvrage, mais bien le fils du régent, qui, devenu dévot,

aurait déchiré une peinture dont le sujet lui paraissait trop voluptueux.

Arlaud s'était rendu en Angleterre en 1721; il eut beaucoup de succès à la cour, où il fit plusieurs portraits. Ce voyage lui fournit l'occasion de se lier avec Newton; il entretint dès lors avec lui une correspondance.

Après quarante années à peu près passées à Paris, Arlaud revint à Genève en 1729, en possession d'une belle fortune. En 1736, son portrait lui fut demandé pour être placé à Florence dans la galerie des peintres célèbres; le grand-duc lui envoya à cette occasion une belle médaille d'or. Il mourut en juin 1746, laissant à la Bibliothèque publique les médailles en or et en argent qui lui avaient été données par différents souverains, de belles collections de gravures des meilleurs maîtres français, des livres de prix, plusieurs tableaux, et en particulier ceux de ses ouvrages dont j'ai parlé.

Arlaud ne s'était point marié. Il peignit peu dans les dernières années de sa vie; la lecture, la société de nombreux amis, la vie de campagne remplissaient ses journées. Il était en relation avec les hommes les plus instruits et les plus considérés que renfermait Genève; libéral avec les personnes qui avaient besoin de lui, et particulièrement avec les jeunes artistes auxquels il croyait pouvoir être utile, il finit ses jours entouré de la considération générale, qui s'était attachée à son caractère autant qu'à ses talents. Il ne paraissait pas mettre un grand prix à la gloire de ce monde; son nom n'en fut pas moins entouré de l'éclat dû à ses talents.

Arlaud avait un frère, Benoît Arlaud, qui s'établit en

Angleterre où il mourut jeune, en 1719. On a de lui un portrait de Shakespeare, gravé par Ducange.

Nous aurons à nous occuper plus tard d'autres artistes distingués de cette famille.[1]

§ 6. *Artistes divers : Pascal, Pellet, Salomon, Simonin, Chouet, Diodati, Durand, Huaud, Chéret, Chopy, Daudet, Gignoux, Rouquet, Steiner, Mussard, Lœhr, Sarasin.*

Il est quelques artistes ou amateurs de Genève, nés à l'époque dont nous nous occupons, qui n'ont laissé que peu de traces de leur étude des beaux-arts ; mais nous n'avons pas été assez riches en peintres, dessinateurs et autres artistes, pour négliger de les mentionner.

Tels sont *Etienne Pascal*, peintre en 1632, que j'ai vu indiqué dans un recueil de notes relatives à Genève, mais sur les ouvrages duquel je n'ai pu me procurer de renseignements.

J'en dirai autant de *François Pellet*, sculpteur statuaire, que j'ai vu mentionné en 1641.

Bernard Salomon[2] fut un fameux graveur sur bois que les de Tournes employèrent pour les figures et les

[1] Voy., sur Arlaud, *Hist. littér. de Genève*, par Senebier, t. III, p. 312; *Biographie universelle;* Picot, *Hist. de Genève*, t. III, p. 383; Füesslin, *Geschichte*, etc., t. II, p. 244; *Bibliothèque britannique*, t. XXI ; *Souvenirs helvétiques*, octobre 1743.

[2] Renseignements de M. le docteur Chaponnière. [* Cet artiste, dit « le Petit Bernard » et sur lequel manquent les renseignements biographiques, travaillait au milieu du XVIe siècle pour l'imprimerie lyonnaise. Une partie de ses bois gravés, apportés à Genève par les de Tournes, sont aujourd'hui en la possession de M. J.-G. Fick.]

vignettes de leurs livres. Un sieur Claude Salomon, de Bourgogne, avait été reçu bourgeois gratis, en 1553. On ignore si Bernard descendait de lui.

Jean Simonin[1] était un graveur vivant en 1683. Les réceptions à la bourgeoisie mentionnent un Jean Simonin, fils de Jean, graveur, reçu bourgeois en 1617.

M. *Chouet*, appartenant à une ancienne famille genevoise, distinguée dans la magistrature, grava en 1656 une *vue de Genève* en deux feuilles.[2]

François Diodati, né en 1647, membre de la famille de ce nom qui a fourni des hommes fort distingués, était sourd et muet de naissance.[3] Il a laissé des dessins de Genève qu'il avait gravés lui-même. Ce sont des vues sur des feuilles d'un très-petit format. Elles sont animées par des figures qui paraissent reproduire fidèlement les costumes et les mœurs du temps. La plus intéressante pour nous est une vue de l'ancienne façade de Saint-Pierre; une noce sort de l'église. Cette gravure est de l'année 1675. Une vue de l'ancien manége ouvert, qui existait sur l'emplacement qu'occupe actuellement la terrasse de la maison de Saussure, représente la rue de la Corraterie animée par une cavalcade faisant le tour extérieur du manége. Cette petite gravure avait été tirée à

[1] Jean Simonin est mentionné comme graveur, sur une plaque de cuivre qui servait d'inscription au cimetière de Saint-Gervais (1683). (Renseignements de M. le docteur Chaponnière.)

[2] *Mémoire manuscrit sur la gravure*, par M. le professeur Picot-Mallet, lu en 1831 à la Classe des Beaux-Arts.

[3] Mémoire ci-dessus; Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 323. — Il était fils de noble et spectable Alexandre Diodati, docteur médecin.

mille exemplaires. Une autre gravure est intitulée : *Vraie représentation de l'Escalade.* Une *vue du château de Duillier* a été prise en 1677. Enfin il a gravé le portrait de Turquet de Mayerne. On croit généralement que Diodati ne fut qu'un simple amateur. Ses petits ouvrages sont spirituels et recherchés.

Jean-Louis Durand est un graveur de la même date. J'ai vu de lui la gravure d'un portrait du professeur Louis Tronchin et celle d'une *vue des ponts du Rhône* tels qu'ils existaient, couverts de maisons, avant leur embrasement.[1] Il y a également quelques gravures de lui dans un ouvrage intitulé : *Livre de divers ornements d'orfèvrerie,* que J. Mussard publia en 1673, ouvrage qui a de l'intérêt non-seulement par sa date, mais aussi par les dessins d'ornement qu'on y trouve. Ces gravures furent reproduites (avec privilége) en 1698. Les feuilles sont au nombre de sept. Les planches en cuivre appartiennent actuellement à MM. Manéga, [*] qui en ont fait tirer à plusieurs reprises des épreuves. Ils m'ont assuré que, encore actuellement, elles étaient souvent achetées par les ouvriers de la fabrique de bijouterie.

Jean-Pierre et *Ami Huaud*, bourgeois de Genève, durent avoir quelque réputation comme peintres sur émail, car, au commencement de l'année 1686, l'électeur de Brandebourg les demanda au Conseil, et ce corps les autorisa à prendre du service, en cette qualité, auprès dudit électeur.[2]

[1] Album genevois de M. Rigaud-de Constant.

[*] Le commerce d'estampes des frères Manéga, maison des Trois Rois à Bel-Air, a été liquidé.

[2] Renseignements fournis par M. l'archiviste Sordet.

Philippe Chéret, sculpteur, fils de feu Barthélemy, fut employé pour les ouvrages du plafond dans la salle des Deux-Cents (actuellement salle du Grand-Conseil), et à l'occasion de ces travaux, il fut admis gratuitement à la bourgeoisie le 1er février 1704.[1]

Antoine Chopy, né à Narbonne en 1674, embrassa la réforme à Genève en 1708, et fut régent de la seconde classe du Collége. Il avait du goût pour la poésie et les beaux-arts, et fit plusieurs compositions en vers latins et français. Il a publié une carte du lac de Genève et de ses environs en 1730, et a fait de jolies miniatures et plusieurs vignettes pour les livres imprimés par Bousquet et Barillot.[2] On a de lui aussi une grande vue de Genève du côté du midi, bien supérieure aux gravures du même genre de Gardelle.[3] Je n'ai vu qu'un seul de ses ouvrages en miniature : c'était une assez belle peinture sur vélin, de six pouces de hauteur sur quatre de largeur ; elle appartenait à feu M. John Du Pan.

Un sieur *Daudet* a gravé une des vues de Genève de l'édition de Spon de 1730, et plusieurs autres pièces. Il était Genevois, et descendait probablement d'Eléazar Daudet, chantre, reçu bourgeois gratis le 9 avril 1669.[4]

Pierre Gignoux, maître serrurier, né à Genève en 1678, a publié, de concert avec son fils, diverses planches sur les ouvrages les plus relevés de la serrurerie, comme escaliers, portails, etc. Les dessins, de l'invention de MM. Gignoux, ont été gravés par eux en 1713. On peut

[1] Renseignements de M. le docteur Chaponnière.

[2] Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 245; notes manuscrites de M. John Du Pan.

[3] Album genevois de M. Rigaud-de Constant.

[4] Renseignements de M. le docteur Chaponnière.

les voir à la Bibliothèque publique. Sans doute, la gravure laisse quelque chose à désirer, mais cet ouvrage n'en est pas moins une production intéressante.

Rouquet, né à Genève au commencement du dix-huitième siècle, se voua entièrement à la peinture. Il se rendit à Londres, où il passa trente années. Il vint à Paris en 1750, fut nommé membre de l'Académie royale et mourut au Louvre en 1758.

Rouquet, comme la plupart des peintres sortis de Genève, s'attacha à la peinture en émail, et perfectionna le mécanisme de l'art et la composition des couleurs. Ses principaux ouvrages sont probablement en Angleterre. Il a publié un volume sur l'*état des arts en Angleterre* (8°, Paris 1755), un autre sur les *illustres Anglaises* (8°, Paris), et un singulier ouvrage ayant pour titre: *L'art nouveau de la peinture en fromage ou en ramequin,* qui a été réimprimé après sa mort, en 1769.[1]

On a, à une date postérieure, quelques petites estampes à l'eau-forte d'un sieur *C. Steiner*, artiste peu connu. M. le professeur Picot a une gravure de lui qui porte la date de 1775.[2]

M. Füesslin, dans ses *Vies des peintres suisses,* parle d'un nommé *Abbate*, soit *Abbé*, qu'il qualifie de peintre natif de Genève. Il dit qu'il y a à Bologne un tableau de lui d'un grand mérite : c'est le sujet si souvent reproduit de la *Charité romaine*. Je n'ai pu trouver à Genève aucun renseignement sur ce peintre. C'était peut-être quelque

[1] Senebier, *Hist. littér. de Genève,* t. III, p. 317; Füesslin, *Geschichte,* etc., t. IV, p. 226.

[2] *Mémoire manuscrit sur la gravure*, par M. le professeur Picot.

peintre gênois; M. Füesslin aura pu confondre les noms des deux villes.

Il a existé à Genève, au commencement du siècle dernier, un graveur d'un mérite très-remarquable, et dont le nom est resté cependant entièrement inconnu. Il gravait en relief sur pierre dans le genre des camées, employant à cet effet des pierres dures, telles que serpentine et silex, qu'il trouvait au bord du lac. M. John Du Pan avait possédé l'un de ses ouvrages, un buste de Calvin, gravé en relief sur une serpentine fort dure : il était admirablement bien travaillé. La pierre était ovale, de vingt-sept lignes de hauteur sur dix-huit de largeur. L'artiste avait gravé derrière son nom en abrégé : F. GENEV. — LUD. CHAP. — 1731. M. Du Pan avait fait de nombreuses recherches pour découvrir le nom de cet artiste, mais il n'avait pu y parvenir. Cependant il avait entre les mains d'autres ouvrages du même maître, entre autres un portrait de l'impératrice Marie-Thérèse, de plus grande dimension que celui de Calvin, sur une pierre de même nature. [1]

Il est mort, il y a environ soixante et dix ans, un autre artiste qui a fait peu parler de lui et qui mérite cependant une mention honorable. C'était *Pierre Mussard*, qui a gravé plusieurs jolis paysages dans le milieu du siècle dernier. [2] Il dessinait en outre à la plume d'une manière très-remarquable, et copiait des gravures de Callot avec

[1] *Notice manuscrite* de feu M. John Du Pan. [* Outre le médaillon de Calvin ici mentionné, la Bibliothèque publique possède une autre pierre sur laquelle le même artiste a gravé les portraits de Calvin et de Th. de Bèze, avec son nom: LUD. CHAPAT, et cette inscription: SILEX PRÆSTANTISSIMUS EYGARI AMNIS.]

[2] *Mémoire manuscrit sur la gravure,* par M. le professeur Picot.

une telle exactitude, qu'à une certaine distance on prenait ses ouvrages pour les originaux. [1] Il exerçait la profession de joaillier. [2] Il appartenait à une famille qui fut reçue à la bourgeoisie de Genève en 1579, dont les membres ont souvent siégé en Deux-Cents, et qui a fourni l'un des magistrats les plus distingués de la République.

M. Mussard, de Versoix, ayant appris que je m'occupais de recherches sur son parent, a bien voulu fouiller dans les portefeuilles de sa famille pour retrouver quelques-unes des œuvres de Pierre Mussard. Il m'en a fait voir plusieurs, et en particulier la copie d'une gravure de Bernard Picard sur le système de Law, caricature piquante de l'agiotage de ce temps (1720), dont quelques-uns des traits auraient pu être reproduits avec assez d'à propos dans le moment présent, à l'occasion de la fièvre excitée par les spéculations sur les chemins de fer. La copie de cette gravure, faite à la plume en 1740, justifie pleinement ce que j'ai dit ci-dessus du talent avec lequel Mussard avait imité les gravures de Callot. [3]

Je dois mentionner ici un peintre en émail de mérite, qui n'est pas généralement connu.

Charles-Louis Lœhr naquit à Genève le 1er janvier 1746. [4] Son père, d'origine allemande, était un serrurier qui avait été reçu habitant à Genève.

[1] *Notice manuscrite* de feu M. John Du Pan.

[2] MM. Vanière et Desrogis l'avaient connu dans leur jeunesse. M. Vanière, en particulier, avait vu plusieurs de ses ouvrages à la plume.

[3] Cette copie a été soumise à la Classe des Beaux-Arts, et a excité l'intérêt des graveurs et des dessinateurs à la plume.

[4] *Nouveau Journal helvétique*, ou Annales littéraires et politiques de l'Europe et principalement de la Suisse, année 1778.

Le jeune Lœhr, né avec un vif sentiment des beaux-arts, se voua de bonne heure à la peinture en émail, et fit des progrès très-rapides dans cette étude. Les succès qu'il obtint dès le début de sa carrière, le décidèrent à partir pour Paris, afin de s'y perfectionner dans son art. Doué d'imagination, de sensibilité et d'un sens droit, il ne tarda pas à acquérir la réputation d'un bon peintre et d'un homme de goût. Il avait joint la miniature à la peinture en émail, et fit avec succès un grand nombre de portraits. Il travaillait en même temps à des compositions dans lesquelles on trouvait toujours de la grâce et souvent de l'énergie.

Lœhr avait perdu son père, il était devenu le soutien de sa famille, et éprouva le besoin de revenir dans sa patrie. La République était alors en proie à des dissensions politiques; Lœhr y resta étranger, mais l'agitation qui l'entourait troublait sa tranquillité, et il se décida à repartir pour Paris. Peu après il passa en Angleterre. Il ne tarda pas à découvrir que le climat de Londres ne convenait pas à sa santé. Son médecin lui conseilla de revenir en Suisse; il quitta l'Angleterre, emportant les germes de la maladie qui devait le conduire au tombeau. Arrivé en Suisse, sa santé dépérit chaque jour, et il mourut à Vevey le 7 juin 1778, à l'âge de 32 ans.

Cet artiste estimable conserva tout son talent jusqu'à son dernier jour : il esquissa encore un portrait quarante-huit heures avant sa mort. Il y avait une vérité de coloris admirable dans ses ouvrages, ils étaient d'un fini tel qu'ils ne perdaient rien à être vus avec les loupes les plus fortes.

Comme nous l'avons déjà dit, Lœhr était un peintre

éminemment gracieux, et sa sensibilité se manifestait dans ses ouvrages, aussi bien par le choix des sujets, que par l'expression qu'il savait donner à ses figures. Nous citerons l'une de ses peintures qui semble indiquer à la fois son caractère et le genre de son talent : elle représentait un jeune homme tenant dans ses bras son frère endormi et le regardant avec tendresse. Lœhr avait orné sa montre de cette peinture, qui lui offrait l'image de ses propres sentiments pour sa famille.

Je n'ai plus à parler, en fait de peintres peu connus, que d'un M. *Sarasin* qui a peint au milieu du dix-huitième siècle. Il a fait plusieurs petits paysages à l'huile, ce sont des œuvres d'imagination qui n'ont pas un grand mérite. On ignore son nom de baptême. Je n'ai pu découvrir s'il appartenait à la famille Sarasin qui a fourni depuis deux siècles et demi de nombreux magistrats à la République. On n'a, dans cette famille, aucun souvenir du peintre sus-mentionné.[1]

Nous revenons maintenant aux artistes genevois qui ont laissé de la réputation.

§ 7. *Robert Gardelle.*

Robert Gardelle naquit à Genève en 1682 ; il appartenait à une famille honorable de la République ; il était le second de quatre frères qui montrèrent tous du goût pour le dessin. L'aîné peignait en miniature et fit des

[1] M. James Audéoud a eu entre les mains quelques-uns de ses ouvrages.

paysages à la gouache; mais ses divers ouvrages avaient peu de mérite.[1]

Robert Gardelle fit présager, dès sa jeunesse, des succès dans les arts. Il abandonna promptement la carrière des études classiques, à laquelle il avait été destiné, pour se livrer au dessin. Genève offrant peu de ressources, il se rendit en Allemagne et s'arrêta à Cassel, où il fut protégé par le baron de Mardfeld; il y fit quelques portraits. Il se rendit de là à Berlin où il peignit la famille royale. Il copia les portraits de Charles XII et d'Auguste, roi de Pologne, que l'on voit à la Bibliothèque publique. A son retour de Cassel, il fit le portrait du landgrave de Hesse, et revint à Genève en 1712. Mais il sentit le besoin d'aller se perfectionner à Paris dans la peinture à l'huile. Il y fit de grands progrès en travaillant sous Largillière.

De retour à Genève, il devint le peintre de toutes les familles. Il parcourut également le canton de Berne, Neuchâtel, le Pays de Vaud, et fit plus de portraits qu'aucun peintre suisse n'en ait fait dès lors. Mais le prix minime auquel il taxait ses ouvrages l'obligea souvent d'en négliger l'exécution. Il ne mettait, en général, pas plus de trois jours à faire un buste de grandeur naturelle à l'huile.

Il avait à Paris d'admirables copies de quelques portraits de Largillière; on ne retrouve pas toujours, dans

[1] Ses miniatures étaient sans vigueur. Ses paysages, qui étaient d'invention, n'eurent que bien peu de succès. Gardelle l'aîné quitta Genève et s'établit en Angleterre, où il mourut. [* La Bibliothèque publique conserve quatre paysages, représentant Genève et ses environs, peints à l'huile par les frères Gardelle.]

les portraits faits à Genève, des traces du talent qu'il avait montré à Paris : nous venons d'en expliquer la cause.

Il avait, en outre, l'habitude de conserver pour lui-même une copie de tous ses tableaux; aussi est-il le peintre de Genève qui a laissé le plus d'ouvrages. Si ses portraits étaient parfois négligés, ils avaient cependant toujours le mérite de la ressemblance. *

Homme laborieux, de mœurs douces, menant une vie sobre, il conserva jusqu'à la fin de sa vie une grande faculté de travail. Il peignait encore à l'âge de 84 ans, et fit alors le portrait d'une dame centenaire.

Il n'allait jamais se promener sans porter un livre sur lequel il esquissait tout ce qui le frappait.

Gardelle grava lui-même plusieurs de ses portraits. J'ai eu entre les mains neuf de ses gravures. L'une reproduit les portraits d'Osterwald, de Neuchâtel, de Werenfels, de Bâle, et d'Alphonse Turrettini, de Genève, les trois premiers théologiens suisses du temps, qu'il avait réunis dans un seul tableau. Les autres portraits sont ceux des premiers syndics Jean-Robert Chouet et David Sartoris, du syndic P. Jaquet, des professeurs Samuel et Jean-Alphonse Turrettini, Antoine Maurice, etc.[1]

On a aussi de Gardelle plusieurs vues de Genève, gra-

* La Bibliothèque publique possède plusieurs portraits peints par Gardelle. Voir le *Catalogue* (imprimé) *des portraits, des manuscrits, etc. exposés dans la Bibliothèque publique de Genève.*

[1] Album genevois de M. Rigaud-de Constant. — Plusieurs des portraits de Gardelle ont aussi été gravés par d'autres artistes ; je citerai en particulier ceux du professeur Bénédict Pictet, du professeur Bessonnet-Rilliet et du premier syndic de Normandie.

vées en 1726. Elles n'ont guère que le mérite de nous avoir conservé la vue de l'aspect ancien de certaines localités qui ont plus ou moins changé dès lors.

Ses portraits, comme nous l'avons dit, ont toujours eu le mérite de la ressemblance, mais ceux qu'il a faits à la fin de sa carrière sont en général surchargés d'ombres trop noires.

Gardelle mourut en 1766. Son portrait a été donné à la Société des Arts en 1827 par M. Matthey père, architecte du théâtre.

Il existe dans quelques familles genevoises des portraits dans les dimensions où les faisait ordinairement Gardelle, que l'on attribue souvent à ce maître, mais qui sont d'une date plus récente : ils ont été faits en 1788 et 1789 par un peintre de Schaffhouse nommé Speisseguer. Ils ne sont point sans mérite; je puis citer, entre autres, celui de M. l'ancien premier syndic Ami Lullin, que possède son fils. Ces portraits se payaient trois louis. On peut conclure de ce prix que les ouvrages de Gardelle ne devaient pas être d'une valeur très-supérieure. [1]

§ 8. *Barthélemy et Jean-François Guillibaud. — Prudhomme.*

A peu près en même temps que Gardelle, il y avait chez nous un ancien peintre genevois *portraitiste*, pour

[1] MM. les bibliothécaires ayant été chargés de faire faire, en 1710, une copie du portrait d'Erasme, s'adressèrent à MM. les frères Gardelle. Cette copie fut payée six écus. *(Registres de la Bibliothèque.)* — Voy., sur Gardelle, Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 314; Füesslin, *Geschichte*, etc., t. IV, p. 105

me servir de l'expression nouvelle que consacre maintenant la presse française; c'était *Barthélemy Guillibaud*, quelquefois appelé *Guillebaud*.

Il était né le 19 septembre 1687, et fut baptisé à Saint-Gervais. Il était fils de Pierre Guillibaud et de Marie Carret.[1] On manque de détails sur sa vie. Il a beaucoup moins travaillé que Gardelle, mais quelques-uns de ses ouvrages ont un vrai mérite. Deux des portraits qu'il avait faits à Genève ont été gravés: celui de M. le professeur David Constant, gravé par Gardelle, et celui de M. le docteur Jean-Jacob Manget, par J.-G. Seiller, de Schaffhouse. [2] Le meilleur de ses ouvrages connus est chez M. Saladin de Lubières: c'est le portrait de sa trisaïeule, Mme Saladin, née Andrion, peinte en 1724, à l'âge de 77 ans. C'est un tableau remarquable, et, sans prétendre établir une comparaison qui serait trop ambitieuse, je dirai que ce tableau paraît une imitation du genre de Rembrandt.

Il y a aussi de lui, chez M. l'ancien conseiller Turrettini-Necker, un beau portrait de vieillard.

Barthélemy Guillibaud a laissé un fils nommé *Jean-François*, né le 20 juillet 1718.

Il a fait beaucoup de portraits au pastel. Il ne faudrait pas juger son talent par le portrait de M. Robin, l'un de ses ouvrages placé dans la salle des séances de la Société des Arts, au Musée Rath : il a fait beaucoup mieux que cela. J'ai vu un grand nombre de portraits de lui très-supérieurs. Les meilleurs sont des pastels représen-

[1] *Registres des Baptêmes.* (Chancellerie.)
[2] Album genevois de M. Rigaud-de Constant.

tant des figures presque entières, de petite dimension, qui sont posées avec esprit et beaucoup de naturel. Il y a une grande douceur et beaucoup de fini dans le travail; les accessoires, tels que vêtements, fourrures, sont admirablement bien traités. La ressemblance était remarquable. Les portraits que j'ai en vue portent les dates de 1763, 1765 et 1766. [1]

Prudhomme a fait, à peu près à la même époque, d'assez bons portraits à l'huile; il était Genevois. C'était un peintre froid, mais qui peignait avec soin. L'un des portraits auquel il attacha sûrement le plus d'importance, et qui dénote du talent, est celui de M. Maudri, roi de l'Arquebuse. On peut le voir dans la grande salle de l'hôtel de l'Arquebuse et de la Carabine, à la Coulouvrenière. Ce portrait doit avoir été peint en 1773, lors de l'installation de M. Maudri.

Je n'ai pu obtenir d'autres renseignements sur M. Prudhomme.

§ 9. *Jean-Etienne Liotard.*

Il y avait au collége de Genève, en l'année 1712, un enfant d'un caractère vif, d'une figure originale, meilleur camarade que bon écolier, qui n'était pas toujours en règle avec son régent pour les travaux qu'il devait faire hors du collége, et dont les cahiers offraient un mélange constant de figures tracées à la plume ou au crayon, et

[1] Il en existe en particulier chez M. le conseiller d'État Naville-Rigaud, chez M. Plantamour-Saladin, chez M. l'ancien conseiller Revilliod, etc., etc. [* Le portrait au pastel de Guillebaud, peint par lui-même, se voit à la Société des Arts.]

de thèmes ou de passages latins. Parfois les écoliers se groupaient hors de la classe autour de leur camarade : celui-ci s'amusait alors à crayonner leurs portraits, et, quand la ressemblance s'y trouvait, celui qui venait de poser obtenait, au moyen d'une pièce de trois sols, le chef-d'œuvre qu'il emportait ensuite dans sa famille.

Cet enfant se nommait Jean-Etienne Liotard; il appartenait à une famille originaire de Montélimart en Dauphiné, qui s'était réfugiée à Genève lors de la révocation de l'édit de Nantes, et avait été admise à la bourgeoisie en 1701.

Jean-Etienne, fils d'Antoine Liotard et d'Anne Sauvage, était né citoyen le 22 décembre 1702. Son goût pour le dessin s'était manifesté, comme nous venons de le voir, dès l'âge le plus tendre. Antoine Liotard destinait son fils au commerce, mais le penchant du jeune homme pour le dessin se manifestait avec tant de vivacité, que le père renonça à ses premiers projets, et l'on dit que le fils ne ferma pas l'œil de plaisir la nuit qui suivit cette décision.

L'artiste naissant se livra alors entièrement à l'étude du dessin et de la perspective, et il s'appliqua à la peinture en miniature, pour laquelle il pouvait recevoir des directions à Genève même. Il ne tarda pas aussi à peindre sur émail : son talent pour atteindre la ressemblance lui valut à Genève d'assez grands succès. Mais il désira promptement aller s'exercer sur un plus grand théâtre. Il se rendit à Paris en 1725 et y travailla pendant trois années dans l'atelier de M. Massé, habile peintre en miniature. Au bout de ce temps, il vola de ses propres ailes, et la vogue accueillit ses portraits en miniature, ses émaux et ses inimitables pastels.

Füesslin, dans son *Histoire des peintres suisses*, raconte qu'un artiste lui ayant donné à copier un portrait de Petitot, lorsque Liotard le lui rendit, l'artiste ne sut plus distinguer quel était le portrait original. Les biographes qui ont suivi ont voulu embellir cette anecdote, et M. Péries, qui a écrit la notice relative à Liotard dans la *Biographie universelle*, ainsi que l'auteur de l'article sur ce peintre dans l'*Album de la Suisse romane*, prétendent que Petitot lui-même ayant permis à Liotard de copier un beau portrait qu'il venait de terminer, ne sut plus distinguer son propre ouvrage, et prit la copie pour l'original. Tout en admettant que l'anecdote, sous quelque forme qu'elle soit racontée, est une preuve du grand talent de Liotard pour la peinture en émail, nous ferons remarquer que Petitot était mort onze années avant la naissance de Liotard.

Pendant son séjour à Paris, Liotard se lia intimement avec Le Moine, qui lui donna les plus utiles conseils.

Quoique la réputation du jeune peintre s'étendît chaque jour à Paris, il ne voulut pas différer d'aller visiter cette Italie qui sera toujours le pèlerinage obligé des artistes. Il s'y rendit à la suite de M. le marquis de Puysieux, ambassadeur de France auprès de la cour de Naples. Il passa trois ou quatre mois dans cette ville, et se rendit de là à Rome (en 1736), où il fit un grand nombre de portraits, particulièrement celui du pape et ceux de plusieurs cardinaux. Ses portraits au pastel étaient une sorte de nouveauté.

Ses liaisons avec des Anglais qui se rendaient en Turquie déterminèrent son départ pour ce pays; il arriva à Constantinople avec eux en juin 1738. Il y passa quatre

années, pendant lesquelles il peignit tous les ministres étrangers, et se livra à des études intéressantes sur les mœurs du pays. Il finit par s'identifier tellement avec les costumes qu'il avait sous les yeux, qu'il adopta l'habit oriental; il le conserva dès lors, ce qui lui valut le surnom de *Liotard le Turc.*

Le prince de Moldavie l'appela ensuite dans sa capitale, Jassy, où il demeura dix mois. Il se rendit de là à Vienne, où il fut accueilli avec une véritable faveur par l'impératrice-mère, Marie-Thérèse, et par l'empereur. Il fit les portraits de toute la famille impériale.

Il resta à Vienne une année et demie, accompagna la cour impériale à Francfort, et assista aux solennités du couronnement de l'empereur. Mais toutes les grandeurs qui entouraient Liotard ne lui avaient point fait oublier le sol natal; il désira revoir sa famille et sa patrie.

Après un séjour à Genève, il se rendit à Lyon, y fit quelques portraits, et retourna à Paris, où il peignit tous les membres de la famille royale. Il passa en Angleterre, et fit également un grand nombre de portraits à la cour.

Il revint sur le continent par la Hollande. Le stathouder voulut être peint par lui. Liotard était alors dans sa cinquante-quatrième année. Il fit à Amsterdam la connaissance de Mlle Marie Fargues, fille d'un négociant français établi en Hollande, et l'épousa. Il fit à sa femme le sacrifice de cette belle barbe, alors grisonnante, qu'il avait laissé croître en Orient, et que nous admirons encore dans le portrait fait par lui-même, déposé au Musée par l'administration de la Bibliothèque. C'est l'un de ses plus beaux ouvrages au pastel; il est d'une admirable conservation.

Il existe d'autres portraits de Liotard, peints par lui-même; * l'un d'eux, qui est dans la galerie de Florence, lui avait été demandé par l'empereur François I[er]; un autre est dans la galerie de Dresde. On admire également dans cette dernière collection l'une de ses plus belles productions, le portrait du maréchal de Saxe, ainsi que plusieurs de ses émaux. **

Nous possédons au Musée quelques bons ouvrages de Liotard : le portrait de M[me] d'Epinay, chef-d'œuvre de vérité et de grâce, et admirable de coloris; [1] un portrait de Marie-Thérèse; [2] celui du docteur Tronchin, [3] et un portrait de M. le syndic Mussard. *** Il existe un grand nombre de portraits du même mérite dans plusieurs familles genevoises et particulièrement dans la famille Tronchin, ainsi que dans la famille Sarasin, qui était alliée à la sienne. [4]

Je ne connais à Genève aucun émail de Liotard. Il avait peint dans ce genre quatre tableaux de dimensions très-considérables, un pied et cinq pouces de longueur sur un pied et un pouce de hauteur. On ignore dans quelles collections ils ont été placés.

Mais ce qui a fait surtout sa réputation et ce qui lui

* Le Musée Rath en possède un second, qui lui a été donné, avec quatre autres pastels de Liotard, par M. David Claparède.

** Et le pastel si connu de la *Chocolatière viennoise.*

[1] Donné par M. l'ancien conseiller Charles Tronchin.

[2] Donné par M[lle] Sales. [* Marie-Thérèse en avait fait présent au joaillier de la cour Pallard, grand-père de M[lle] Sales.]

[3] Donné par M. Henri Tronchin. [* Il se voit aujourd'hui à la Société des Arts.]

*** Ce portrait avait été déposé temporairement au Musée Rath par M. Charles Humbert, arrière-petit-neveu de Liotard.

[4] Il en existe aussi de fort beaux chez M[lle] Ployart.

valut une célébrité européenne, ce sont ses portraits au pastel. Il a surpassé dans ce genre tous ses contemporains ; ses ouvrages joignaient au mérite d'une ressemblance parfaite celui d'une grande correction de dessin; il était bon coloriste ; la vérité de ses tons peut être jugée encore aujourd'hui, car ses ouvrages, après plus d'un siècle, n'ont nullement changé. On ignore les procédés qu'il employait pour fixer ses pastels sans en altérer la couleur.

Le Moine disait de lui : « Je ne connais aucun peintre qui, tout en embellissant la nature, la traduise aussi fidèlement ; ses portraits sont d'une vérité qui cause presque l'étonnement. »

Liotard fut également un habile graveur. Il a gravé, en particulier, le portrait de sa bienfaitrice Marie-Thérèse, celui de Joseph II, deux fois son propre portrait, et celui de l'une de ses filles, nommée Marie-Thérèse, du nom de l'impératrice, qui avait voulu être sa marraine : M. le syndic Mussard avait remplacé cette souveraine dans la cérémonie du baptême.

On peut voir à la Bibliothèque publique huit planches représentant des costumes dessinés par lui d'après nature à Constantinople; elles ont été gravées à Vienne par Cameratta et Reinsperger. Il avait travaillé lui-même à quelques-unes de ces gravures.

Liotard, revenu à Genève à la fin de sa carrière, continua à faire des portraits jusqu'à sa mort. Il fut nommé membre du Conseil des Deux-Cents en 1784, et mourut le 12 juin 1789, laissant la réputation d'un grand artiste et d'un homme de bien. L'*Album de la Suisse romane* renferme une excellente lithographie de son meilleur portrait. Elle est due à M. Deville.

Liotard a laissé un *Traité des principes et des règles de la peinture*, qu'il avait publié à Genève en un volume de 96 pages, dédié aux mânes du Corrége.

L'auteur insiste tout particulièrement, dans cet écrit, sur la convenance « d'examiner avec beaucoup d'attention les défauts que ceux qui n'ont aucune connaissance de l'art trouvent dans les ouvrages des peintres. Il y a toujours du vrai dans leurs observations. Le peintre, dit-il, travaille sur les modèles que lui offre la nature, et ce grand livre est ouvert à tous les hommes. » Il ajoute plus loin : « Les peintres sont plus ou moins juges de l'art, suivant leur plus ou moins d'habileté ; ils jugent souvent le vrai par l'art, et le plus souvent l'art les préoccupe tellement, que la plus grande partie du vrai leur échappe ; de là naît cette étonnante diversité du jugement des peintres. » Il continue, dans la suite de ce chapitre, à se montrer fort indulgent pour ce qu'il appelle lui-même « les ignorants, » et assez sévère pour les jugements des artistes.

Il parle de quelques-uns de ses ouvrages avec un sentiment de satisfaction d'auteur qui désarme par sa naïveté, d'autant plus que ce qu'il dit de lui est la vérité. « J'ose me flatter, dit-il, d'être l'un des peintres qui a le mieux réussi à la ressemblance des portraits. » Et en parlant des portraits qu'il avait faits de M. le conseiller Tronchin des Délices et de sa femme, qu'il regardait comme deux de ses meilleurs ouvrages, il ajoute : « Ces tableaux, tous deux au pastel, ont, je pense, un fini, un éclat, un effet, une vérité et un relief extraordinaires. » Liotard, dans ce même écrit, parle de quelques copies de ses portraits, qu'il avait faites à l'huile ; il n'en fait pas le même éloge,

et il a raison, car ses ouvrages à l'huile (qui sont au surplus très-peu nombreux) étaient restés fort en arrière de ses pastels.

§ 10. *Jean-Michel Liotard.*

Jean-Michel Liotard, frère jumeau du précédent, fut aussi un habile dessinateur et graveur. Il se rendit à Paris où il exécuta, d'après les plus grands maîtres, des dessins qui furent fort appréciés par les connaisseurs. On a aussi de lui plusieurs gravures de cette date d'après Boucher. En 1735, il fut appelé en Italie par un amateur distingué, M. Joseph Smith, consul anglais à Venise. Il se chargea de graver sept grands cartons que Carle Cignani avait exécutés pour le duc de Parme, ainsi que sept tableaux sur des sujets sacrés peints par Sébastien Ricci; ce qu'il fit avec un talent remarquable. De retour à Paris, il continua à graver avec succès d'après différents maîtres. On connaît de lui, en particulier, les *Comédiens français* (in-fol.), d'après Watteau, le *Sommeil dangereux* (in-fol.), d'après le même. Il vendit au duc de Richmond neuf grands dessins des tableaux de Le Sueur sur la vie de saint Bruno. Il avait eu le projet de graver cette collection, mais il y renonça.

Jean-Michel Liotard vint, comme son frère, terminer sa carrière à Genève, où il mourut le 15 mai 1796. [1]

La réputation de ce même frère domina toujours la sienne, et il eut le sort réservé souvent aux personnes

[1] Les jumeaux Liotard sont morts, l'un à 86 ans et demi, l'autre à 94 ans, tous deux *de caducité*, suivant le registre.

qui portent le même nom qu'un homme illustre : c'est que les succès contemporains sont attribués par les masses à l'homme seul dont le nom est le plus connu. Ce genre d'erreur avait souvent lieu dans un temps où le public n'était pas éclairé par la presse quotidienne, et même aujourd'hui je ne serais pas surpris que le plus grand nombre des Genevois ignorât que deux hommes du nom de Liotard, nés le même jour, ont fourni chacun une part de gloire à leur pays. [1]

§ 11. *Pierre Soubeyran.*

Pierre Soubeyran, né à Genève le 6 novembre 1709, était fils d'un serrurier de Sauve, en Languedoc, qui, lors des persécutions dirigées contre les protestants, s'enfuit à Genève afin de pouvoir rester fidèle à sa religion. Il voulait que son fils suivît son état; mais le jeune Soubeyran était d'une santé délicate, qui l'entravait dans son travail de serrurier. Tout le temps qu'il ne consacrait pas à son père, il l'employait au dessin. Gardelle l'aîné s'étant trouvé en rapport avec cet enfant, remarqua avec intérêt sa persévérance à une étude pour laquelle il ne recevait aucun encouragement dans sa famille, et il lui donna quelques leçons.

Peu après, le jeune homme trouva un protecteur plus utile encore dans la personne du professeur et syndic Burlamachi, magistrat éclairé, qui aimait les beaux-arts

[1] Voy., sur les deux Liotard, Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 327 ; *Biographie universelle;* Füesslin, *Geschichte*, etc., t. III, p. 161, 170 ; Galiffe, *Notices généalogiques,* t. III, p. 306 ; *Album de la Suisse romane*, 4me année, p. 25.

et cherchait à encourager les artistes. Soubeyran dessinait et commençait à graver, mais son instruction ne pouvait s'achever à Genève. M. Burlamachi fit les frais nécessaires pour qu'il pût se rendre à Paris, et il le recommanda particulièrement à des artistes distingués.

Soubeyran ne tarda pas à devenir un habile dessinateur. Il s'attacha à la théorie de l'art autant qu'à l'exécution, et fut compté au nombre des premiers graveurs de Paris.

Nous avons déjà dit comment il fut rappelé à Genève pour occuper la place de directeur de l'école de dessin qui venait d'y être fondée. *

Il s'était fait connaître par plusieurs ouvrages estimés; ce fut lui, en particulier, qui grava une partie des planches qui accompagnent le texte des deux volumes du *Traité des pierres antiques gravées du cabinet du roi*, par Mariette, dont les dessins sont dus à Bouchardon.

Soubeyran revint définitivement à Genève en 1750, après un séjour de près de vingt ans à Paris. Il s'occupa dès lors à perfectionner ses études théoriques, et écrivit sur le genre d'éducation artistique qu'il convenait d'introduire à Genève. Il préparait sur ce sujet un ouvrage complet, qu'il n'a point publié. Ses succès dans la direction des classes de dessin établies à Genève, engagèrent le gouvernement du haut Etat de Zurich à lui demander un mémoire sur l'établissement d'écoles semblables dans ce canton. Ses conseils furent suivis.

Soubeyran s'occupa aussi d'architecture, et fournit des plans pour diverses constructions. On a de lui, indépen-

* Voy. p. 94.

damment de l'ouvrage gravé mentionné plus haut, quelques-unes des planches de la *Galerie de Versailles*, publiée par Massé, de même que d'autres belles estampes, telles que la *belle Villageoise*, d'après Boucher, le portrait de Leibnitz et celui du czar Pierre, d'après Caravac. Les amateurs d'estampes ont toujours recherché celles de Soubeyran, dont le dessin est irréprochable. Son burin est toujours franc et net.

Nous possédons au Musée Rath un bon portrait de lui au pastel, donné par feu M. Valier. Soubeyran mourut en 1775, emportant l'estime et l'affection de tous ses concitoyens. [1]

§ 12. *Barthélemy Du Pan.*

Barthélemy Du Pan, issu de l'une des familles les plus anciennes et les plus honorables de notre République, naquit à Genève en 1712. Il manifesta dès sa jeunesse le goût le plus vif pour la peinture, et partit pour Paris dans le but d'y perfectionner ses études. Il dessinait avec goût et pureté, et se voua au portrait.

Il peignit à La Haye le prince d'Orange, et à Londres le roi Georges II et sa famille, dans un tableau qui a été gravé à la manière noire par Faber. On ne connaît de lui à Genève qu'un seul tableau à l'huile : c'est son portrait en pied avec sa femme et ses enfants. Ce tableau, fort considérable, a beaucoup de mérite. Il est déposé à la Bibliothèque publique. Les figures sont de grandeur

[1] Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 319; *Biographie universelle; Mémoire manuscrit sur la gravure*, de M. le professeur Picot-Mallet.

naturelle. M. John Du Pan avait dans sa collection plusieurs dessins de Barthélemy Du Pan, son grand-oncle, qui attestaient le talent de leur auteur.

La carrière de la famille Du Pan avait toujours été à Genève celle de la magistrature. Barthélemy Du Pan était fils de syndic : il paraît que, de retour à Genève, on le sollicita d'entrer dans le gouvernement. Il renonça à la peinture, entra au Conseil des Deux-Cents en 1746, et au Petit-Conseil en 1757, fut nommé syndic en 1761, et mourut en 1763. [1]

Si Barthélemy Du Pan n'a pu léguer son goût pour les beaux-arts à des petits-enfants portant son nom, on peut dire qu'il l'a transmis à ses neveux et petits-neveux. Dans la génération qui nous a précédés, M. Du Pan-Rigot est l'un des hommes qui se sont occupés des arts à Genève avec le plus de connaissance et de succès : et MM. John et Jean-Louis Du Pan-Sarasin, qui furent successivement secrétaires du Comité des Beaux-Arts, ne cessèrent, pendant leur trop courte carrière, de montrer des dispositions généreuses en faveur de nos institutions artistiques, et bienveillantes pour tous ceux qui s'en occupent. Les membres de la Classe des Beaux-Arts en ont reçu de nombreux témoignages.

§ 13. *Jean et Jacob-Antoine Dassier.*

La famille Dassier a joué un rôle assez distingué dans les arts, pour devoir être mentionnée d'une manière toute

[1] *Notice manuscrite* de feu M. John Du Pan.

particulière parmi celles qui ont fait le plus d'honneur à Genève.

Cette famille, originaire de Lyon, et qui n'est point la même qu'une autre famille du même nom qui a existé plus anciennement à Genève, vint se fixer dans notre pays dans le seizième siècle. Elle fut admise à la bourgeoisie en 1633. [1]

Domaine Dassier fut graveur de la Monnaie de Genève. Il épousa en 1672 Mlle Sara Le Grand, dont il eut Jean Dassier, le célèbre graveur dont nous allons nous occuper, et Paul, que l'on voit aussi mentionné sur le rôle des graveurs employés à la Monnaie, notamment en 1725.

Jean Dassier naquit à Genève le 17 août 1676. Son père reconnut ses talents précoces pour le dessin et la gravure, et il les encouragea en l'envoyant, dès l'âge de 18 ans, à Paris, chez M. Maugers, graveur de la Monnaie. Celui-ci apprécia les talents du jeune Dassier, et l'employa à la gravure des coins des monnaies des diverses provinces de France, lui facilitant en même temps tous les moyens de se perfectionner dans le dessin. Il l'introduisit ensuite auprès de M. Rottiers, le plus habile graveur médailliste qu'il y eût alors en France. Pendant deux années passées auprès de ce maître, Dassier acquit tout ce qu'il pouvait apprendre et revint à Genève.

Son peu de fortune l'obligea à graver à peu près tout ce qui se présentait, tabatières, objets d'horlogerie, cachets, etc. Mais il avait le sentiment de ce qu'il pouvait devenir. Il résolut de graver les médailles des grands hommes du siècle de Louis XIV, et fit frapper succes-

[1] Galiffe, *Notices généalogiques,* t. III, p. 163.

sivement soixante et douze médailles de douze lignes de diamètre, qu'il dédia au régent de France.

A cette grande entreprise, il fit succéder vingt-quatre médailles des réformateurs les plus célèbres. Il y joignit quelques-uns des principaux théologiens de Genève.

Il se rendit à Londres en 1728, et fut présenté à Georges II ; ce souverain lui fit un accueil distingué et lui offrit la place de graveur de la Monnaie à Londres. Mais Dassier refusa de s'expatrier. Il profita de son séjour en Angleterre pour se procurer les têtes des plus célèbres savants d'Angleterre, et celles des rois depuis Guillaume le Conquérant jusqu'à Georges II, et il les grava. Cette collection fut achevée à Genève en 1732.

Il interrompit quelquefois les travaux qu'il avait entrepris, pour satisfaire à des demandes particulières. C'est ainsi qu'il fit la médaille du marquis de Maffei pour l'Académie de Vérone, celle du cardinal de Fleury et d'autres.

De 1734 à 1738, il fit aussi la médaille du syndic Le Fort, celle du Jubilé de la Réformation et celle du comte de Lautrec.

En 1740, il entreprit, par souscription, une collection de soixante médailles de quinze lignes de diamètre, en forme de jetons, destinées à représenter les principaux événements de l'histoire romaine jusqu'au règne d'Auguste. Ce travail fut terminé dès l'année 1743.

A cette même époque, Hedlinguer, fameux graveur, voulut connaître Dassier, dont les médailles se répandaient dans toute l'Europe ; il vint à Genève, passa un mois chez lui, et ne se lassa pas d'admirer l'habileté et la prodigieuse rapidité du travail de Dassier, qui faisait en un jour ce que Hedlinguer aurait mis une semaine à faire.

Dassier avait un fils dans le commerce à Turin ; il s'y rendit, fut présenté au roi et fit sa médaille ; c'est une de celles dont la ressemblance est le plus frappante. On raconte que le duc de Chablais, âgé de cinq ans, le reconnut à l'instant.

Dassier grava encore d'autres médailles que je crois inutile de mentionner. On en trouve la nomenclature dans l'*Histoire littéraire* de M. Senebier.

Tous les biographes de Dassier parlent de sa facilité de travail, comme ayant dépassé tout ce qu'on avait vu jusqu'alors ; aussi a-t-il laissé près de 250 médailles.[1] Füesslin dit qu'il faisait sauter l'acier comme le sculpteur fait sauter le marbre, n'employant le burin que pour donner la dernière main à ses ouvrages. Il était excellent dessinateur, et si sûr dans le fini de son travail, qu'il ne donnait jamais de faux traits, et qu'il ne fut pas obligé de recommencer un seul de ses ouvrages. Il avait l'esprit inventif, et l'on admire la composition des sujets de ses médailles, aussi bien que leur belle exécution.

On raconte qu'il avait été obligé de prendre des lunettes à l'âge de cinquante ans, et qu'il put les poser à soixante, pour ne les reprendre que dix ans après.

Dassier était d'un caractère gai et agréable, aimé et estimé de tout le monde, circonstance rare dans un temps de troubles politiques qui avaient profondément divisé la République (1738). Il fut à la fois bon fils, bon mari, bon père et excellent citoyen.

Il avait été graveur de la Monnaie concurremment avec son père;[2] il conserva cette place après lui. Il eut, comme

[1] Picot, *Hist. de Genève*, t. III, p. 382.
[2] Mort en 1718.

son père, le bonheur de se voir remplacé dans sa carrière artistique par un fils digne de lui.

Il entra au Conseil des Deux-Cents en 1738, et mourut le 15 novembre 1763, dans sa quatre-vingt-sixième année. [1]

Nous devons mentionner, à l'occasion de Dassier, le nom d'un artiste qui contribua à sa gloire par les secours qu'il lui prêta dans la fabrication de ses coins; c'était Massot dit Champagne, réfugié français, venu à Genève à la suite de la révocation de l'édit de Nantes. Il était le grand-père de M. Firmin Massot. Il savait rendre l'acier assez doux pour que la gravure en devînt facile, puis la trempe qu'il donnait aux coins après la gravure était telle qu'ils pouvaient braver les plus grands efforts du balancier.

Jacob-Antoine, fils de Jean Dassier, naquit à Genève le 15 novembre 1715. Son père, reconnaissant ses talents naissants, et imitant la conduite que son propre père avait tenue à son égard, envoya le jeune Dassier à Paris, dès l'âge de dix-sept ans, chez un célèbre orfèvre nommé Thomas Germain. Il suivit à Paris l'académie et s'y distingua; mais sa qualité de protestant fut un obstacle à ce qu'il concourût pour le grand prix; il en éprouva quelque découragement. Son père lui permit alors de se rendre en Italie, en 1736. Il résida quelque temps à Turin, où il fut appelé à graver divers sceaux. Il arriva à Rome à la fin de 1737 et y passa une année, occupé presque exclusivement de l'étude de l'antique. Il

[1] Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 304; Füesslin, *Geschichte*, etc., t. IV, p. 93; *Biographie universelle.*

fut présenté au pape Clément XII, dont il fit la médaille. Il revint à Genève et travailla sous la direction de son père, cherchant à l'égaler dans la légèreté et la rapidité de son travail. En passant à Turin, il avait coulé en cire le portrait du roi, il en fit à Genève une médaille.

Il se décida à partir pour l'Angleterre, où son père avait été accueilli précédemment d'une manière si favorable. Il fut présenté à son passage à Paris au cardinal de Fleury, qui le reçut d'une manière distinguée.

Arrivé à Londres, il obtint promptement la place de maître de la Monnaie en second, avec un logement et un traitement de 200 livres sterling.

Pendant ses heures de loisir, il grava un grand nombre de fort belles médailles, telles que celles du duc d'Argyle, de Pope, de Robert Walpole, etc.

Quand il eut terminé ses coins, il revint à Genève, en 1743, pour les faire tremper par Massot. Il avait obtenu, en passant à Paris, la permission de modeler Montesquieu; il en fit une médaille que l'on a toujours considérée comme l'une des plus belles qui aient été frappées. De retour à Londres, il fut envoyé en Russie par le gouvernement anglais, à la suite de la demande qu'avait faite la czarine Elisabeth d'obtenir un graveur pour donner de belles monnaies à la Russie. Il avait consenti à y aller passer trois années, avec un traitement de 3,000 roubles, indépendamment du paiement de ses travaux. Dassier fut fort bien accueilli à Saint-Pétersbourg, et y jouit d'une grande considération; il fit plusieurs médailles, et en particulier celle de la czarine. Mais sa santé s'étant altérée, il voulut retourner à Londres; pendant le trajet il fut atteint d'une maladie qui

l'obligea à débarquer à Copenhague, où il mourut peu de temps après chez le comte de Bernstorff, le 2 novembre 1759.

On voit par ce qui précède que Jacob-Antoine Dassier avait joui d'une grande réputation à l'étranger. Cette réputation a même dépassé celle de son père. Il avait eu sur lui l'avantage d'une éducation plus soignée et d'études plus fortes. Il était l'un des meilleurs dessinateurs de l'Europe, et, s'il se fût livré à la peinture, il aurait été sûrement un peintre distingué. Il était en Angleterre en relation avec les savants les plus distingués, et en était fort estimé.

M. Auguis, dans l'article qu'il lui a consacré dans la *Biographie universelle,* dit que « l'œuvre de cet artiste, aussi remarquable que celui de son père pour la finesse du travail, est d'un intérêt beaucoup plus grand, parce que toutes les médailles qui le composent représentent les personnages les plus illustres dans les sciences, etc... Ces différents portraits ont un caractère de ressemblance qui en augmente le prix. Presque tous ont servi de modèles aux artistes qui ont voulu nous reproduire les traits de ces grands hommes. »

Si Dassier le fils l'a emporté sur son père par la perfection du dessin, il ne l'a jamais entièrement égalé dans la facilité et l'élégance du travail.

Il y a un ouvrage gravé et imprimé à Paris, ayant pour titre : *Explication des médailles gravées par J. Dassier et par son fils, représentant une suite de sujets tirés de l'histoire romaine.* * Ce livre est devenu fort rare.

Dupuis et Benoît ont gravé un grand nombre des

* 1778, in-8.

médailles des deux Dassier. [1] Une grande partie des coins de ces artistes est toujours à Genève.

M. Ador-Dassier a eu la bonté de me communiquer le catalogue détaillé des coins de Jean et Jacob-Antoine Dassier, que leur famille possède encore. * En voici le résumé :

24 médailles des Réformateurs, avec leurs revers (médailles de 12 lignes). [2]

60 médailles représentant une suite de sujets tirés de l'histoire romaine, avec leurs revers (jetons de 12 lignes).

MM. Jean Dassier et fils avaient fait imprimer une explication des sujets desdites médailles ; c'est un écrit de 42 pages.

72 médailles formant la collection des hommes illustres du siècle de Louis XIV (médailles de 12 lignes).

29 médailles sur divers sujets; quelques revers manquent (médailles de 12 lignes). [3]

2 médailles (Newton et Pierre le Grand) avec leurs revers (médailles de 14 lignes).

15 médailles sur divers sujets (quelques revers manquent), (médailles de 18 lignes). [4]

[1] Voy., sur les deux Dassier, Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 304, 315; Füesslin, *Geschichte*, etc., t. IV, p. 93, 140; *Biographie universelle.*

* Cette collection de coins a été donnée à la Ville de Genève par les héritiers de Mme Ador-Dassier et de M. A. Dassier. (V. *Mémorial du Conseil municipal*, séance du 6 novembre 1869.)

[2] Entre autres Jean Calvin, Guillaume Farel, Pierre Viret et Théodore de Bèze.

[3] Entre autres Bénédict Pictet, pasteur et professeur à Genève, Jean-Alphonse Turrettini, id., Michel Turrettini, id., Johannes Clericus, id., Ant. Legerus, id., Louis Tronchin, id., François Turrettini, théologien à Genève.

[4] Entre autres une médaille de 1733 : *Post tenebras lux* (deux figures appuyées sur les armoiries de Genève). Revers : *Non aliter stabilis. Concordia Genevæ restituta.*

1 médaille de Voltaire, avec son revers (médaille de 21 lignes).

34 médailles sur divers sujets (quelques revers manquent), (médailles de 24 lignes). [1]

2 médailles (Montesquieu et Charles-Emmanuel, roi de Sardaigne), avec leurs revers (médailles de 26 lignes).

1 médaille (vue de Genève) avec son revers (médaille de 30 lignes).

§ 14. *Jonas Thiébaud et ses fils.*

Après les deux Dassier, il semble qu'on devrait renoncer à parler d'artistes du même genre dont le nom est à peine connu à Genève; mais tout artiste genevois doit trouver place dans ces notes; je mentionnerai donc les sieurs Thiébaud, qui se firent connaître au commencement du dix-huitième siècle dans la ville d'Augsbourg.

Jonas Thiébaud, né à Genève en 1695, alla s'établir à Augsbourg en qualité de graveur en médailles, et fut attaché à l'administration des monnaies de la ville. Il se distingua dans ce genre de gravure, soit en faisant des coins pour les monnaies d'Augsbourg et des pays voisins, soit en frappant plusieurs médailles. Ses coins des écus et ducats à l'effigie de l'empereur Charles VII, de François Ier et de Joseph II, ont produit les plus belles monnaies d'Augsbourg.

Parmi les médailles qu'il a gravées, la plus remarquable est celle faite en souvenir du Conseil des vicaires impériaux du tribunal de la cour. Sa dernière médaille fut

[1] Entre autres Louis Le Fort, 1734; J.-J. Burlamachi, Reip. Genev. Senator, 1694; Jean Dassier.

un ouvrage où étaient reproduits les deux administrateurs des revenus de la ville d'Augsbourg, Rembold et de Stetten, et leurs bisaïeuls, qui avaient aussi rempli ensemble la même charge.

Jonas Thiébaud mourut en 1770. Il avait appris son art à deux fils : l'aîné, portant le même nom de baptême que son père, grava une médaille commémorative de la fondation d'une fontaine de la ville. Le fils cadet, *Jean-Pierre*, exécuta le même ouvrage en plus petite dimension ; le sujet était allégorique ; les armoiries des fondateurs et de l'architecte étaient sur le revers de la médaille. [1]

On ne connaît pas d'autres détails sur les frères Thiébaud, qui avaient quitté Augsbourg avant l'année 1775, et qui ne sont point revenus à Genève.

§ 15. *Bovay.*

L'architecte Bovay, quoique peu connu, mérite également d'être mentionné.

M. Senebier dit qu'il étudia l'architecture à Rome avec succès. On a de lui, à la Bibliothèque publique, des plans très-remarquables de l'église de Saint-Pierre de Rome, qu'il avait levés lui-même sur place.

Bovay a publié deux estampes, dont l'une représente l'architecture avec ses attributs, et l'autre le temple de Neptune (en deux feuilles). Elles reproduisent l'extérieur et la décoration intérieure de ce monument. Bovay, qui s'était fait connaître à l'étranger, venait d'être chargé de diriger l'exécution du bâtiment de l'Ecole militaire à

[1] Paul Stetten le jeune, *Histoire des arts et métiers de la ville d'Augsbourg*. Augsbourg, 1779 (texte allemand).

Paris, lorsqu'une mort prématurée l'enleva aux arts et à la patrie. [1]

§ 16. *Jean Huber.*

Le dernier peintre genevois de l'époque qui a précédé la naissance de l'école genevoise de la fin du dix-huitième siècle, est Jean Huber.

J'ai hésité longtemps si je le considérerais comme faisant partie de cette école, à laquelle il se lie tout à fait par le caractère de son talent et par le genre de peinture qu'il avait adopté. Mais le temps où il a vécu le rattache à cette suite d'artistes isolés, nés à Genève dans la première moitié du siècle dernier. Je le place donc dans la période antérieure à la formation de notre école de peinture, tout en reconnaissant que le genre de ses tableaux aurait pu lui assigner une autre place.

Il avait fait divorce avec cette série de peintres sur émail, en miniature, et de peintres de portraits, qui, jusqu'alors, avaient seuls représenté les beaux-arts à Genève. Il sert de transition entre les deux époques : c'est l'éclaireur de l'école qui surgit. Ces circonstances doivent rehausser sa réputation, puisque la verve et l'originalité de son talent le firent sortir des lisières qui avaient enlacé jusqu'alors les artistes genevois, même les plus éminents.

Jean Huber naquit à Genève le 13 février 1721. Il était fils de Jacob Huber, membre du Conseil des Deux-Cents, et de Catherine Vasserot de Vincy. Sa famille avait été

[1] Senebier, *Hist. littér. de Genève,* t. III, p. 321.

admise à la bourgeoisie de Genève en 1654 : elle a compté dès lors, dans les deux sexes, bien des personnes distinguées par leurs talents et leur esprit.

Le jeune Huber fut admirablement doué par la nature. Il entra, à l'âge de dix-sept ans (en 1738), au service de Hesse-Cassel, dans le régiment des grenadiers du prince Frédéric. Ses qualités précoces le firent remarquer par son colonel, qui le recommanda au landgrave.

Cassel venait d'être embelli sous le règne précédent par le landgrave Charles, qui avait attiré dans cette résidence plusieurs artistes éminents. La galerie du château de Bellevue renfermait une belle collection de tableaux, particulièrement des grands maîtres de l'école flamande. En présence de ces modèles, le jeune officier sentit s'éveiller sa nature d'artiste. Doué d'un talent d'observation remarquable, d'un esprit vif et original, passionné pour la chasse et les chevaux, cette petite cour, où les arts étaient en honneur, lui offrit une foule de sujets d'études dont son génie tira parti dans la suite de sa carrière.

Passé en 1741 au service du Piémont, Huber fit, avec le grade de capitaine, la campagne contre le prince de Conti et Don Philippe. Ses premiers essais de peinture paraissent appartenir à cette époque. Presque tous ses sujets de chasse représentent, en effet, des sites des Alpes du Piémont. Malheureusement le peu de soin qu'il prenait de ses productions, résultat de l'insouciance qui accompagne ordinairement la vie militaire, a fait perdre la plupart de ses premiers essais. D'ailleurs la peinture, comme la musique pour laquelle il était également bien doué, n'étaient alors pour lui que des moyens de récréation.

Huber était né peintre ; il l'était devenu sans études : aussi n'avait-il habituellement d'autre intention, quand il prenait ses pinceaux, que celle de rendre une pensée d'artiste. C'est ainsi qu'il lui arriva plus d'une fois de couvrir de blanc un tableau achevé, et de recommencer une œuvre nouvelle sur la première, plutôt que de faire chercher ou d'attendre une nouvelle toile. Il attachait parfois si peu d'importance à ses ouvrages, que dans sa campagne de Cologny, [1] il avait placé plusieurs de ses tableaux comme dessus de portes ou devants de cheminées. C'est de là que quelques-unes de ses productions ont été enlevées pour passer entre les mains des amateurs.

Il faut attribuer à la même insouciance le peu de fini de quelques-uns de ses tableaux, qui ne sont, à quelques exceptions près, que des ébauches avancées.

Huber aimait le monde, il était recherché comme l'un des hommes les plus spirituels de son temps : aussi ne consacrait-il que peu de moments à la peinture. Il fit longtemps partie de la société intime de Voltaire, [2] et il en profita pour reproduire sous toutes les formes les scènes de la vie du patriarche de Ferney. Il envoya, en particulier, à l'impératrice Catherine une collection piquante renfermant une suite de sujets tous relatifs au philosophe poëte. [3] Il y paraissait sous toutes les formes de la vie intime, et souvent dans des postures qui excitaient

[1] Possédée actuellement par M. Gautier-Boissier.

[2] Voltaire le nomme dans l'*Épître à Horace* et dans les vers du *Voyage de Boufflers.* Il est mentionné aussi dans les mémoires de Grimm et de Marmontel. Mme Necker cite de lui des mots pleins de profondeur et de sel.

[3] Cette collection doit avoir été détruite dans l'incendie du palais d'Anitchkoff.

parfois sa mauvaise humeur contre l'originalité un peu caustique de ce genre d'apothéose. « Mais avec son esprit vif et mordant, Huber savait tenir en respect le vieux poëte de Ferney. [1] »

Quelques-uns de ses dessins ont été gravés, et ont eu dans le temps un prodigieux succès. Une feuille gravée à l'eau-forte représente trente-cinq têtes de Voltaire, toutes sous des aspects différents, et toutes d'une parfaite ressemblance. La reproduction des traits de Voltaire était si familière à Huber, qu'il découpait son profil sans avoir les yeux fixés sur le papier, ou ayant les mains derrière le dos, et même sans ciseaux, en déchirant une carte. La plaisanterie de faire faire à son chien le profil de Voltaire, en lui présentant à mordre une croûte de pain, a valu à Huber presque autant de célébrité que ses productions sérieuses.

Son talent de caricature s'est exercé sur bien d'autres personnages connus ; c'est ainsi qu'il a souvent reproduit les traits de Liotard. On peut voir dans l'Album genevois de M. Rigaud-de Constant l'original d'une caricature fort plaisante, représentant Liotard faisant le portrait de Mme Denis. Sur le dossier de la chaise du peintre, dont tous les traits sont forcés, est un personnage qui le regarde travailler, et cet individu n'est autre que Liotard lui-même, mais alors d'une ressemblance parfaite et sans caricature.

[1] Expressions employées par Fr. Matthisson dans ses *Lettres écrites du continent* (*Bibliothèque Britannique*, Littérature, t. XIII.) L'auteur ajoute : « Sulzer a élevé un monument éternel (à Huber) par la manière dont il fait mention de lui dans sa *Théorie des beaux-arts.* »

C'est le cas de parler ici du talent d'Huber dans l'art de la découpure. Son imagination et sa fantaisie savaient créer à coups de ciseaux, sur une feuille de vélin, les scènes les plus compliquées de combats, de chasses ; quelquefois il reproduisait d'épaisses forêts laissant deviner des lointains de plaine, de montagnes ; ses figures montraient des raccourcis inimitables. La plupart de ces découpures sont en Angleterre, dans les cabinets des curieux. M. Matthisson parle d'une de ces découpures qu'il avait vue chez Charles Bonnet. Elle représente Voltaire montant Pégase, dans son costume favori, la robe de chambre, la perruque et le bonnet fourré; il a déjà un pied dans l'étrier et, en faisant effort pour lever l'autre, sa pantoufle lui échappe. Dans le fond est le mont Parnasse, comme le terme de la course du poëte.

Cet art de la découpure devint dès lors à la mode à Genève, et plusieurs amateurs s'y distinguèrent. C'était un talent qui semblait, en particulier, s'être naturalisé dans la famille Lullin. J'ai souvent admiré des tableaux en découpure, de fort grande dimension, de M. Lullin-Joly. M. Frédéric Lullin de Châteauvieux fut doué de la même facilité. M. Du Pan-Rigot a laissé également de fort belles découpures. Mais j'aurais trop à dire si je voulais mentionner toutes les personnes qui, cédant à la mode, étudièrent cet art, dont le principal mérite, comme reproduction de la nature, n'est guère que celui de la difficulté vaincue.

Mais revenons aux titres plus réels d'Huber à la réputation d'homme distingué dans les arts.

Ce que nous avons dit de l'insouciance qu'il apportait à l'égard de ses peintures, indique que l'on aurait tort

d'appliquer à ses tableaux les règles d'une critique trop sévère. Il faut le prendre tel qu'il est, et savoir que l'on a affaire à un génie capricieux.

Ses ouvrages paraissent en général se rapprocher du genre flamand. Il y a chez M. Saladin de Lubières un tableau de lui, plus fini que ne sont ordinairement ses peintures, [1] qui peut rivaliser avec Wouwermans. Il représente une reconnaissance de guerre. Un cheval blanc, au centre du tableau, semble révéler la pensée du peintre d'avoir cherché à égaler le grand maître qu'il avait souvent admiré. Ce tableau peut laisser un regret, c'est que l'homme qui avait composé et exécuté un pareil ouvrage, n'eût pas été forcé par les circonstances à devenir un véritable et sérieux artiste, au lieu d'être un simple amateur de peinture.

Les sujets de ses tableaux sont en général des chasses, des chevaux, des chiens, des chasses à l'oiseau surtout, pour lesquelles il avait une prédilection marquée. Les chevaux sont savamment étudiés, les chiens d'une vérité admirable; ses groupes sont très-bien composés; les paysages sont légers, d'une touche fine et spirituelle, mais la couleur et le fini manquent habituellement.

Nous possédons au Musée plusieurs de ses tableaux donnés par Mes Rath et M. François Duval, et particulièrement deux de ses plus grands, donnés par son petit-fils M. Huber-Burnand. Ils représentent un abreuvoir de chevaux et une scène de chasse : ils ont malheureusement beaucoup souffert. Il existe d'autres tableaux d'Huber dans diverses collections particulières. J'en possède

[1] Ce tableau est d'une admirable conservation.

un qui représente Voltaire abordant des paysans qui se reposent au milieu d'une prairie.

Huber a fait quelques ouvrages au pastel ; nous avons dans ce genre, au Musée, * son portrait fait par lui ; c'est un don de feu Mme Trembley, née Jaquet-Huber, sa petite-nièce.

Huber se maria en 1747, il fut nommé membre du Conseil des Deux-Cents en 1752, et remplit plus tard la magistrature d'auditeur. Il laissa deux fils : François Huber, célèbre auteur de l'ouvrage sur les abeilles, et Jean-Daniel, qui a marché sur les traces de son père, et sur lequel nous reviendrons. Il mourut à Lausanne en 1786.

On a de Jean Huber quelques études de chevaux à l'eau-forte, qui sont appréciées des artistes. Il a publié un ouvrage sous le titre de : *Observations sur le vol des oiseaux de proie*, Genève, 1784, in-4°, avec 7 planches dessinées par lui. [1]

Il doit avoir laissé beaucoup de matériaux sur le génie, la nature et l'éducation des chevaux, dont il s'occupait à l'époque de sa mort. [2]

§ 17. *Le chevalier de Facin.*

Encore quelques mots sur un artiste qui n'est pas Genevois, il est vrai, mais qui a séjourné quelques années

* Aujourd'hui à la Société des Arts.

[1] Il a publié, dans le *Mercure de France* du 13 décembre 1783, une *Note sur la manière de diriger les ballons, fondée sur le vol des oiseaux de proie.*

[2] *Conservateur suisse*, t. VIII ; Senebier, *Hist. littér. de Genève*, t. III, p. 328 ; *Bibl. Brit.*, t. XIII ; *Biogr. universelle*; *Notice manuscrite sur MM. Jean et Jean-Daniel Huber*, par H***.

à Genève, [1] qui y fonda une académie où l'on dessinait le modèle vivant, et qui a puissamment contribué à y faire naître le goût des beaux-arts: je veux parler du chevalier de Facin, gentilhomme liégeois, élève de Berghem.

Il a peint à Genève un grand nombre de tableaux, qui y sont presque tous restés. Ce sont des paysages avec des animaux, en général très-froids. Le chevalier de Facin avait le tort de peu consulter la nature, et tous ses ouvrages s'en ressentent. M. James Audéoud a donné un de ses tableaux au Musée Rath, afin que nous y eussions un échantillon des œuvres de cet artiste. La famille Odier en possédait un grand nombre. Son meilleur ouvrage se voit dans la belle collection de M. Audéoud : c'est un intérieur de forêt avec des animaux au pâturage.* Au temps où a vécu le chevalier de Facin, Genève ne comptait point encore de grands paysagistes, et l'on peut comprendre la vogue momentanée qu'eurent quelques-uns de ses ouvrages; mais aujourd'hui nous avons le droit d'être exigeants : aussi les tableaux de Facin sont-ils actuellement peu recherchés.

Le chevalier de Facin fut pendant quelque temps le guide de de la Rive ; il le détourna de la peinture d'histoire, et le décida à se vouer au paysage. Il lui rendit service sous ce rapport; mais il lui fit suivre longtemps une fausse route en l'éloignant de l'étude de la nature, pour le laisser s'occuper exclusivement de la copie des tableaux de l'école flamande. Heureusement pour de la Rive, son propre génie lui révéla plus tard la marche qu'il avait à suivre.

[1] En 1769 et 1770.

* Ce tableau appartient aujourd'hui à M. Gustave Revilliod.

TROISIÈME PARTIE.

TABLEAU DU MOUVEMENT IMPRIMÉ AUX BEAUX-ARTS DE 1776 A 1814.

Ce mémoire a été lu à la Société d'Histoire et d'Archéologie les 9 et 23 mars, et à la Classe des Beaux-Arts le 25 mars 1848.

TROISIÈME PARTIE.

AVANT-PROPOS.

Messieurs,

Lorsqu'il y a deux années, j'eus l'honneur d'entretenir cette assemblée de l'état des arts à Genève pendant les siècles précédents, j'appelai son attention sur l'absence d'ornements d'architecture et le manque d'élégance de divers monuments publics. Pour ne rien omettre, j'aurais dû dire toutefois que, dès le dix-huitième siècle, on vit se manifester quelque goût pour l'architecture, et que les constructions élevées depuis cette époque prirent un caractère plus monumental. Quelques mots sur les principales d'entre elles combleront cette lacune.

Le premier édifice dans lequel on remarque ce progrès est l'*Hôpital général*, dont la reconstruction eut

lieu de 1707 à 1712.[1] La face principale, située sur le Bourg-de-Four, présente un certain caractère de gravité en harmonie avec la destination du bâtiment; le style est celui du siècle de Louis XIV et de l'école de Mansard; la façade en pierres de taille est divisée en trois parties. Dans le corps du milieu est une grande porte en berceau, au devant de laquelle était un perron demi-circulaire, dont les marches allaient en mourant du côté du midi, et disparaissaient successivement en suivant la pente du terrain.[2]

Les deux corps latéraux sont ornés de pilastres sur les angles. L'ensemble de ce bâtiment présente assez de

[1] On peut voir, au centre de chacun de ses corps de logis, des inscriptions qui indiquent la date de leur élévation.

1re cour, du côté du Bourg-de-Four, face au couchant, 1712.
Ibid., » » au levant, 1709.
Ibid., » » au sud, 1710.
Ibid., » » au nord (chapelle), 1711.
2me cour, au centre, face au couchant, soit chapelle, 1711.
Ibid., » au levant, 1708.
Ibid., » au sud, 1711.
Ibid., » au nord, soit grande cuisine, 1707.

3me cour, du côté de la Discipline [* prison de Saint-Antoine], face du grand hôpital, au levant, 1708.

[2] En 1833, on décida de reconstruire ce perron sur un plan nouveau, consistant en des marches d'escalier au nord et une rampe inclinée au midi, le tout aboutissant à une espèce de terrasse en saillie. La Classe des Beaux-Arts crut devoir réclamer contre cette construction, qui nuisait à l'aspect général de la façade; la Direction de l'Hôpital lui répondit que des raisons importantes, telles que le transport des malades, la circulation des convalescents, celle des pompes en cas d'incendie dans l'intérieur, avaient déterminé le choix du plan contre lequel elle réclamait. (*Registres de la Direction de l'Hôpital,* juillet et novembre 1833.) [* Le perron primitif a été rétabli lors de la transformation du bâtiment de l'Hôpital en Palais de Justice.]

noblesse. Un Français, le sieur Vennes, en a été l'architecte. [1]

Le *Temple Neuf*, construit à peu près en même temps, et inauguré le 15 décembre 1715, n'a rien qui doive le faire mentionner sous le rapport de l'art. [2]

La *Porte Neuve*, monument d'ordre dorique, commencée en 1740 et achevée en 1741, se fait remarquer par une exécution correcte. [3]

La colonnade grecque adaptée au *temple de Saint-Pierre*, lors de la restauration de cet édifice, est certainement le plus beau monument d'architecture qu'offre Genève. Ce temple avait présenté dès la fin du dix-septième siècle des signes de caducité; le public s'en était alarmé; on cessa d'y célébrer le culte, et il fut fermé le 1er février 1749. Une commission du gouvernement[4] s'occupa dès lors

[1] Le 30 novembre 1708, le Petit Conseil accorda une gratification de 50 louis au sieur Vennes, en considération des services qu'il avait rendus dans la construction de l'Hôtel de ville et de l'Hôpital, et de ses devis pour le temple de la Fusterie. (Voy. *Fragments hist. et biogr. sur Genève,* du baron de Grenus, p. 236.)

[2] L'*église de la Fusterie* (soit le *Temple neuf*) n'a rien de monumental. Elle offre à l'extérieur l'apparence d'une maison particulière. L'intérieur est d'une assez belle ordonnance, mais les colonnes sont en bois.

[3] *Essai hist. sur les diverses enceintes et fortifications de la ville de Genève*, par J.-E. Massé, p. 56. La démolition du vieux bastion de l'Oie fut suivie de la construction d'une nouvelle porte de la ville; on lui conserva le nom de *Porte Neuve:* elle coûta environ 150,000 florins. [* Elle a été démolie en 1856.]

[4] Les membres de cette commission furent MM. Lullin de Châteauvieux et Favre, syndics; Calandrini, conseiller; Tronchin, auditeur; Buisson, procureur général; Desconfins; Gabriel Cramer, professeur; Lullin, contrôleur, et Jalabert, professeur. MM. Calandrini et Cramer publièrent deux mémoires intéressants sur ce sujet.

avec activité de sa reconstruction. MM. Lullin de Châteauvieux, premier syndic, et Calandrini, trésorier général, aidés de M. Billon, architecte, préparèrent le plan architectural qui fut adopté. C'était une imitation du célèbre Panthéon de Rome. Huit colonnes et deux piliers d'ordre corinthien supportaient le fronton surmonté d'un clocheton. Ce plan fut soumis au comte Alfieri, architecte piémontais, qui fit réduire à six le nombre des colonnes, et substituer au clocheton un large dôme qui se lie avec la voûte, et accompagne la décoration de la colonnade et du fronton. Cet ensemble est d'une simplicité et en même temps d'une pureté de style remarquables. On a cependant blâmé l'association du style grec du portique à l'architecture gothique des autres parties de l'édifice, et plusieurs connaisseurs ont regretté que notre cathédrale n'eût pas été restaurée dans le genre de sa construction primitive.

Le marbre des colonnes et pilastres du portique fut extrait des carrières situées près d'Aigle, dans le canton de Vaud.[1] On avait pensé un moment à faire polir les colonnes; heureusement on renonça à ce projet, qui aurait nui à l'aspect simple et grave que devait présenter ce monument.

Plus de sept années furent employées à arrêter les plans et à les exécuter; enfin le 5 décembre 1756, le culte religieux fut célébré dans la cathédrale restaurée; MM. Ami de la Rive, professeur, et Jean Sarasin, pasteur, furent chargés de rendre grâce à Dieu dans cette journée du succès de cette entreprise.

[1] Mémoire de M. le pasteur et professeur Picot-Trembley, écrit en 1806.

Il avait été pourvu aux frais de la reconstruction de Saint-Pierre par une souscription qui s'éleva à plus de 186,169 francs. Les recettes ayant dépassé les dépenses, l'excédant fut employé à l'établissement des orgues.

Je me serais étendu davantage sur les détails relatifs à Saint-Pierre, si ce sujet n'avait pas été traité d'une manière aussi intéressante que complète dans plusieurs mémoires. M. Senebier publia en 1791, dans le *Journal de Genève*, une notice sur ce sujet,[1] et tout récemment M. Edouard Mallet a inséré dans l'*Album de la Suisse romane*[2] un article qui ne laisse rien à dire.

Après avoir parlé du portique de Saint-Pierre, on peut à peine mentionner l'ancien bâtiment de la *Charpenterie*, converti en *grenier à blé* en 1625 et restauré en 1775;[3] sa façade sur la place de Rive, sans offrir rien de remarquable, est cependant d'une régularité et d'un ensemble bien supérieurs à l'aspect qu'offre le bâtiment de l'ancien grenier à blé de Chantepoulet.

Le *Théâtre*,[4] construit en 1782 d'après les plans de

[1] M. Senebier indique les noms des maîtres qui exécutèrent les travaux. MM. Gibot, Bovet et Balthasar Vaucher furent les maîtres maçons; MM. Arthaud et Dubiez les maîtres charpentiers; MM. Clerc et Consolin les maîtres serruriers; MM. Roget et Delagrange les maîtres menuisiers; on leur adjoignit six autres maîtres pour hâter la fabrication des fenêtres, afin de fermer l'église, savoir, MM. Chambrier, Armand, Josseau, Chapponier, Fernex et Gaberel; MM. Baillet et Brolliet furent les maîtres *gypiers*, et M. Borel le maître vitrier.

[2] *Album de la Suisse romane*, t. IV, p. 49 et suiv.

[3] Note de M. l'archiviste Sordet.

[4] Le théâtre actuel fut construit par des particuliers sur l'emplacement de celui qui avait brûlé en 1765. Il fut ouvert le 18 octobre 1783. (Note de M. l'archiviste Sordet.)

B. Matthey,[1] n'est pas sans mérite ; on peut en dire autant de la façade de la ci-devant *Caserne*,[2] soit *bâtiment neuf de la Treille,* construit sur l'emplacement du *vieil arsenal* en 1784.

On remarque le même progrès dans les maisons élevées par des particuliers. Dès le commencement du dix-huitième siècle, on vit bâtir à Genève des hôtels entre cours et terrasses. La maison Buisson[3] fut construite sur des plans envoyés de Paris ; l'architecture en est de bon goût et fort supérieure à ce qui avait été fait jusqu'alors ; les belles proportions de la face, les grandes fenêtres cintrées, l'entrée principale ornée de colonnes, le fronton armorié, la rendent tout à fait semblable à ce qu'étaient alors les beaux hôtels des grandes villes. Aussi beaucoup d'anciens Genevois répétaient-ils que « le luxe était entré à Genève par la porte cochère de la maison Buisson. »

La maison ci-devant Lullin,[4] actuellement de Saus-

[1] L'élévation de la façade de la salle de spectacle par B. Matthey a été gravée par F. Zimmerli. (Album de M. Rigaud-de Constant.)

[2] Actuellement la maison Rigaud, rue des Granges [* nº 16].

[3] Actuellement maison Naville-Rigaud, rue des Chanoines [* nº 13].

[4] La construction de cette maison commença en 1708. Pour l'élever, M. J.-A. Lullin avait acquis en 1705, de la famille Mestrezat, une grande maison avec terrasse, au haut de la Cité, pour le prix de 66,500 florins, et de David Rousseau (aïeul de Jean-Jacques) une autre maison plus petite, moyennant 16,000 florins. En 1708, afin d'avancer sa terrasse, M. Lullin acheta encore une partie de la place du Manége à la Corraterie. Il mourut pendant la construction de sa maison (Renseignements de M. l'archiviste Sordet). Le passage suivant, emprunté à Senebier, paraît établir que les travaux de la maison, ou tout au

sure, située au haut de la rue de la Cité et faisant face à celle de la Corraterie, est dans des proportions plus belles encore; ce bâtiment, élevé d'après les plans de l'architecte français Abeille, est d'un style dont la noblesse serait partout remarquée.

Enfin les hôtels élevés dans la rue des Granges,[1] longtemps connus sous le nom de maisons Boissier, et situés aussi entre cours et terrasses, contribuèrent aussi beaucoup à l'embellissement de Genève. Les trois dernières maisons,[2] en particulier, construites sur un plan uniforme, en pierres de taille tirées de la même carrière, couronnèrent le coteau de Genève, en dominant la Porte Neuve. L'ensemble de ces constructions élevées sur les hautes terrasses qui leur servent de piédestal, donne à Genève, du côté du midi, un aspect noble et imposant.

Ce que nous venons de dire de la ville peut aussi s'appliquer aux campagnes qui l'environnent. Au dix-septième siècle, il n'existait encore aucune campagne remar-

moins des terrasses, ne furent entièrement achevés qu'en 1712 : « La porte et la tour qui étaient à la Tartasse furent détruites ; on démolit la porte en 1712, lorsqu'on bâtit la maison de Saussure. » (*Essais sur Genève* de Senebier, dans le *Journal de Genève* du 3 janvier 1789, nº 53, p. 223.)

[1] En 1718, le Conseil fit percer une nouvelle rue depuis le quartier de Saint-Germain jusqu'à la place du Grand-Mézel; cette rue, connue sous le nom de *rue de derrière les granges*, fut ainsi nommée à cause du grand nombre de granges qui s'y trouvaient au-dessus d'un emplacement appelé la *Chauvinière* (Picot, *Hist. de Genève*, t. III, p. 239). Les hôtels nouveaux remplacèrent les granges.

[2] Maisons Favre, Dominicé et de Sellon, rue des Granges [*nos 6, 4 et 2].

quable. Spon, dans son *Histoire de Genève*, [1] parle avec admiration du parterre magnifique, des jets d'eau et des allées d'arbres du *Château Roset*, [2] à l'occasion de la fête que le Conseil donna dans cette campagne, le 4 juillet 1680, au nouveau résident de France, M. Du Pré. Il dit que ce château était l'une des plus belles maisons du pays; or, quel que soit l'agrément de cette habitation, remarquable surtout par la beauté de sa position, nous devons faire observer que la maison, sans régularité, n'est pas même en pierres de taille.

Dès lors, les constructions hors de la ville ont singulièrement gagné; il suffit, pour le prouver, de citer quelques-unes des belles maisons de campagne élevées dans le courant du siècle dernier, telles que Choully de M. Lullin de Châteauvieux, Saconnex de M. de Budé, Varembé de M. Rigot-Finguerlin, La Grange de M. Favre, La Boissière, la maison de Malagny de M. Marcet, bâtie par M. le premier syndic J.-L. Saladin, sur des plans apportés par lui de Paris.

De nouvelles constructions ont dès lors embelli notre pays, mais elles appartiennent à une époque que nous ne traitons pas encore.

[1] Edition de 1730, in-12, t. II, p. 665.

[2] Appelé depuis *château Banquet,* actuellement propriété de Mme Maunoir-Forget.

CHAPITRE PREMIER.

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL SUR L'ÉTAT DES BEAUX-ARTS A GENÈVE DEPUIS 1776 JUSQU'A LA RESTAURATION, SOIT 1814.

Mon dernier mémoire sur la culture des beaux-arts à Genève se terminait vers l'année 1776, époque à laquelle avait cessé de fait l'application des ordonnances somptuaires.

Des dispositions plus favorables à leur étude se manifestaient depuis quelque temps dans la république, chez les membres du gouvernement aussi bien que chez les simples particuliers; c'était le prélude d'une époque où les beaux-arts devaient être honorés et favorisés, et où le gouvernement, renonçant à des maximes surannées, devait, dans l'intérêt bien entendu du pays, s'associer entièrement à cette impulsion nouvelle donnée à l'esprit public.

Nous avons vu que le premier plan de la Société des Arts avait été conçu, en 1776, au sein d'une association composée de magistrats, de professeurs et d'artistes,[1]

[1] Dans la première assemblée générale de la Société des Arts, on considéra comme étant ses fondateurs MM. J.-L. Grenus, ancien syndic; de Saussure, professeur; Fr. Calandrini; Jean Vasserot de Dardagny; G.-A. De Luc; Et. Clavière et L. Faisan, horloger. (*Reg. de la Société des Arts,* du 18 août 1776.)

qui se réunissaient périodiquement chez M. le professeur de Saussure. La création de cette société avait été accueillie avec beaucoup de faveur par les Genevois de toutes les opinions, mais l'action de ses membres se ralentit plus tard par suite des préoccupations politiques de 1781 et 1782. Les réunions de la Société devinrent dès lors très-rares, et ce ne fut qu'en 1786 que ses membres cherchèrent à la réorganiser. C'est à cette époque qu'elle fut définitivement constituée sous l'approbation et le patronage du gouvernement (le 13 mars).[1] Elle prit dès les premières années une grande consistance. Cette société s'était promptement divisée en un certain nombre de sections; elle avait ses comités de dessin, de chimie, de mécanique et un comité rédacteur.[2] Elle fonda immédiatement une école publique et gratuite de dessin d'après nature.[3] Chargée par le gouvernement de la surveillance

[1] Liste des présidents de la Société des Arts, dès son origine:
De 1776 à 1777, M. J.-L. Grenus, ancien syndic.
De 1777 à 1793, M. Gabriel Cramer.
De 1793 à 1799, M. le prof. Horace-Bénédict de Saussure.
De 1799 à 1825, M. le professeur Marc-Auguste Pictet.
De 1825 à 1841, M. le prof. Augustin-Pyramus de Candolle.
De 1841 à 1842, M. J.-J. Rigaud, premier syndic.
[* De 1842 à 1851, M. le professeur Auguste de la Rive.
De 1851 à 1871, M. le professeur Alphonse de Candolle.
Depuis décembre 1871, M. Théodore de Saussure.
M. le général G.-H. Dufour a été nommé président honoraire en 1868.]

[2] Peu après, leur nombre fut augmenté d'un Comité d'Agriculture et d'un Comité d'Industrie et de Commerce. Chacune de ces divisions pouvait être considérée comme un jury d'experts.

[3] Avant que la Société des Arts eût été constituée sous l'inspection du gouvernement, elle avait déjà, comme société particulière, créé une classe de dessin d'après nature. Cette école

des écoles publiques de dessin élémentaire,[1] elle les soumit à la direction du comité de dessin, et elle assura aux élèves qui se distingueraient des récompenses propres à exciter leur émulation. Une collection d'excellents modèles moulés sur l'antique avait été formée pour l'étude des élèves, et mise à la disposition des artistes hors des heures des leçons publiques. Ce fut l'origine du Musée des antiques.

La Société, estimant n'avoir qu'imparfaitement rempli son mandat si elle ne cherchait pas à faire naître de nouvelles branches d'industrie, favorisa, dès l'année 1786, l'introduction à Genève de la gravure en taille-douce.[2] Dans ce but, elle saisit l'occasion qui s'offrit à elle d'aider un jeune homme plein de moyens, que le désir de se perfectionner dans cette étude conduisit à Paris.

La première assemblée générale de la société définitivement constituée eut lieu le 8 juin 1787. Un public nombreux s'associa à ses efforts, et reçut avec un vif intérêt la communication des premiers résultats obtenus.

Pour rendre plus utiles les études à l'académie d'après nature, le comité de dessin ouvrit une classe où les élèves pouvaient se préparer à cette étude difficile d'après des plâtres antiques. Une inscription fut ouverte ; il y eut 28 aspirants, dont 17 furent admis. Cette classe fut dirigée et surveillée alternativement par MM. Arlaud

avait été ouverte le 1er février 1778, et nous avons vu précédemment que, même avant cette date, il y avait eu des essais analogues dirigés par le chevalier de Facin et par M. Vanière.

[1] *Programme de la Société pour l'avancement des Arts,* séance du 31 décembre 1787.

[2] *Rapports faits aux assemblées générales* des 31 décembre 1787 et 24 mai 1787.

l'aîné, Ferrière, Châlon,[1] Vanière et Jaquet; ce dernier prêta à l'école tous ses modèles de sculpture, et donna des directions aux jeunes gens qui désiraient modeler d'après le plâtre ou d'après nature; il a posé ainsi les premières bases d'une école de modelage. Dans le but de rendre plus utiles les études d'après le modèle vivant, M. le professeur Jurine donna, pendant deux ans, des leçons de myologie et d'ostéologie.

L'école d'après l'antique et l'académie furent ouvertes en 1788, dès le mois de juillet,[2] toujours sous la même direction, et prirent ainsi le caractère d'établissements permanents. Vingt-deux élèves suivirent l'académie avec régularité. M. Jaquet continua ses leçons de modelage.

La collection des antiques s'augmentait des dons que les amateurs des beaux-arts s'empressaient de faire à la Société. Je citerai entre autres le *Gladiateur,* donné par M. de la Rive, peintre, le *Torse antique* que M. le conseiller François Tronchin fit venir pour l'académie, l'*écorché d'Houdon*, réparé par ce maître lui-même, donné par M. Jean-Armand Tronchin; le groupe du *Laocoon*, offert par M. de Tournes-Sellon, la *Vénus de Médicis*, par M. Patron, et l'*Hercule Farnèse*, donné par M. Jean-Louis-Robert Tronchin. Ce dernier, guidé par cet amour des arts héréditaire dans sa famille, et aidé des conseils de Saint-Ours et de Ducros,[3] fit à Rome l'acquisition

[1] Jean-Nicolas Châlon était graveur et peintre de la fabrique; il fut président du Comité de dessin en 1795. Il est mort en 1812, à l'âge de 70 ans.

[2] *Rapports faits aux assemblées générales* des 24 mai 1788, 26 février et 24 septembre 1789, 1er avril et 30 septembre 1790.

[3] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des Arts*, t. III, p. 291.

d'un grand nombre de modèles de sculpture et de dessin, qu'il destinait à former un conservatoire à l'usage des artistes genevois ; mais le bâtiment qui portait cette collection fit naufrage. M. Tronchin suppléa plus tard à cette perte par des dons importants et répétés offerts à la Société des Arts.[1] — Un dénombrement fait à Genève à cette époque indiquait que l'on comptait dans cette ville 7 dessinateurs, 2 marchands de tableaux, 204 graveurs et 77 peintres ; on comprend que ces derniers étaient des peintres et des graveurs de la fabrique d'horlogerie et de bijouterie.

M. le conseiller Tronchin des Délices, qui avait été nommé commissaire du Conseil[2] auprès de la Société des Arts, offrit en 1789 à cette société un contrat de 4000 livres argent courant (6480 fr.), dont les intérêts devaient être appliqués à des prix d'encouragement pour les artistes peintres et graveurs.[3]

[1] D'autres amateurs et quelques artistes offrirent en même temps, à la Société, divers ouvrages relatifs aux beaux-arts et de belles collections d'estampes, telles que celles des *loges de Raphaël* (données par MM. Labat et de la Rive, peintre).

[2] Qu'on appelait autrefois *Seigneur commis*. M. le conseiller Tronchin est l'auteur de deux *Discours sur la peinture et le mérite distinctif des diverses écoles* (faits en 1787 et 1788), et d'un *Mémoire sur la conservation des tableaux,* qui fut lu dans la séance générale de la Société, du 26 février 1789.

[3] Le revenu de la fondation de M. Tronchin fut appliqué, le 26 décembre 1791, à un prix de peinture en émail. On décida que le premier prix serait de 300 livres courantes, avec une médaille, et qu'il y aurait en outre deux accessits, l'un de 200 et l'autre de 100 livres courantes. (*Reg. de la Société des Arts.*)

Plus tard la fondation de M. Tronchin reçut, avec son consentement, une autre destination. M. Jaquet fit, pour le compte de la Société, un voyage en Italie, pour lequel il reçut 2000 livres courantes. (*Reg. de la Société des Arts,* du 26 juin 1795.)

Il y eut dans cette même année 1789 une première exposition de peinture et de sculpture : elle s'ouvrit le 7 septembre. Elle avait d'abord été destinée à toutes les industries genevoises, mais les peintres et les dessinateurs furent les seuls qui en profitèrent ; le nombre des ouvrages présentés n'étant même pas considérable, le comité de dessin admit des tableaux de quelques peintres étrangers qui avaient travaillé à Genève. [1] « Il se flattait, disait-il dans son rapport, qu'au bout d'une année ou deux, les Genevois ne leur laisseraient plus de place. » [2] Cette exposition dura 15 jours ; c'était une nouveauté qui attira pendant tout ce temps un public très-nombreux, et qui eut un succès complet. Plusieurs articles bienveillants pour les artistes qui exposaient, parurent dans la seule gazette qui se publiât alors sous le titre de *Journal de Genève*. [3] Le livret de cette exposition paraîtrait bien modeste aujourd'hui, il comprenait 46 ouvrages. [4] On re-

[1] Speisseguer, de Schaffhouse ; Plotz, Danois ; Ducros, Vaudois, et le chevalier de Facin, Belge.

[2] *Rapport du président du comité de dessin*, à la séance générale du 24 septembre 1789.

[3] Numéros des 17 et 31 octobre 1789.

[4] Je joins ici un extrait de la *Notice* (imprimée) *des tableaux et des portraits exposés dans le salon de la Société des Arts :*

4 paysages avec animaux et figures, par M. de la Rive.
1 tableau de Vaucher (Jacob bénissant ses enfants).
3 tableaux de Gautier : vues de Frascati, de Tivoli et du château de l'Œuf.
2 œuvres de Ferrière : le portrait du professeur Vernet, et une étude d'après nature.
2 copies en émail, de Mlle Terroux.
1 étude d'après nature, de Massot.
1 portrait en miniature, par Mlle Massot.
1 portrait de femme, par M. Bouvier.

marqua que les miniatures et l'émail étaient les genres où les artistes genevois brillaient toujours le plus; cependant la nouvelle école commençait à se distinguer, et, quoique Saint-Ours n'eût rien exposé, il y eut un tableau d'histoire qui fut fort admiré: c'était *Jacob bénissant ses enfants*, œuvre de Vaucher. M. de la Rive exposa quatre beaux paysages, et M. Gautier trois vues d'Italie, dont l'une, représentant le château de l'Œuf à Naples, faisait pres-

2 vues à la gouache, par M. Linck fils : la cascade de Pissevache et le nant d'Arpenaz.
1 copie en émail, par M. Fabre.
1 portrait en miniature d'après van Dyck, par M. Bouvier.
1 cadre contenant 12 émaux, par M. Jean-Paul Hubert.
1 cadre contenant 3 études en miniature d'après nature, par M. L. Arlaud.
3 ouvrages à l'huile de M. Speisseguer, de Schaffhouse : 2 portraits et 1 étude d'après nature.
2 paysages avec animaux, du chevalier de Facin.
7 ouvrages en émail et autres genres, de M. Plotz, Danois.
3 aquarelles de Ducros : les temples de Pæstum, celui de la Concorde et la cascade de Terni.
1 portrait au pastel de M. Liotard, par lui-même.
1 académie d'après nature, dessinée par M. Chevalier, ayant remporté le 1er prix.
1 académie d'après nature, dessinée par M. L'Évêque aîné, ayant remporté le 2me prix.
1 académie d'après nature, dessinée par M. Hess, ayant eu l'accessit.
1 paysage en broderie.
1 buste de Charles Bonnet, par M. Jaquet.
1 trophée militaire, par M. Jaquet.
1 cachet de S. A. R. le prince Edouard d'Angleterre, par M. Josué Jaquet.
1 pièce d'écriture, par M. Beljean.
1 » par M. Montandon.

46

sentir un talent remarquable pour les marines. Malheureusement les noms de Vaucher et de Gautier disparurent trop promptement de la liste des artistes genevois.

Le succès de cette première exposition engagea la Société des Arts à en annoncer une seconde, dont l'ouverture fut fixée au 7 mai 1792; mais ce projet n'ayant pu s'exécuter, la première qui eut lieu dès lors fut ouverte le 17 septembre 1798. Les écoles, l'académie, l'étude du modelage continuèrent à prospérer pendant les années 1790, 1791 et 1792. Les rapports de 1790 annonçaient le projet de fonder une école de gravure, et l'établissement de l'école de modelage. [1] Dans l'académie d'après nature, on avait introduit des concours pour les figures de souvenir. [2] La Société des Arts voulant aussi favoriser les études des jeunes filles qui se vouaient au dessin, leur destina, dans le bâtiment du Calabri, une salle où elles étaient admises à travailler d'après la bosse, de 6 heures du matin jusqu'à midi. [3] Les écoles de dessin suffisaient à peine au grand nombre de jeunes gens qui désiraient y être admis. L'enseignement était confié à MM. Cassin et Vanière, [4] qui avaient succédé à M. Soubeyran. Le mouvement en faveur des arts était si grand à cette époque,

[1] M. Jaquet ouvrit, le 1er décembre 1791, un cours de modelage en faveur des graveurs, des bijoutiers et des sculpteurs. *(Reg. de la Société des Arts.)*

[2] *Rapports des séances générales* des 1er avril et 30 sept. 1790.

[3] *Précis historique de la Société pour l'avancement des Arts*, publié en 1792.

[4] M. Vanière avait été nommé directeur, à la retraite de M. Soubeyran en 1772. M. Cassin, nommé antérieurement, fut remplacé en 1799 par M. Jaquet, qui fut chargé de l'enseignement du dessin de l'ornement.

que l'on pensa un moment à consacrer à la Société des Arts et à la Bibliothèque publique une partie du *bâtiment neuf de la Treille.* Mais le Conseil des Deux-Cents, qui s'en occupa le 17 juin 1790, ajourna ce projet. [1]

En même temps que l'étude du dessin était encouragée, plusieurs amateurs distingués réunissaient chez eux des collections d'objets d'art. Je parlerai de quelques-unes.

La plus ancienne collection connue, déjà mentionnée précédemment, [2] était celle de M. le conseiller et professeur Burlamaqui; elle contenait plusieurs tableaux de maîtres, entre autres trois Rembrandt, un beau Wouwermans, un Annibal Carrache, etc. Cette collection existait encore à Genève à l'époque dont nous parlons, et avait passé par succession dans la famille de Chapeaurouge: les étrangers et les artistes du pays étaient admis à la visiter. [3]

M. le conseiller François Tronchin des Délices, dont nous avons déjà souvent parlé, avait aussi réuni, dans ses voyages en France, en Hollande et en Angleterre, une fort belle collection de tableaux de maîtres; elle contenait près de 200 ouvrages. L'impératrice de Russie, Catherine, désira en faire l'acquisition, et M. Tronchin consentit à la lui vendre. Les principaux tableaux de ce

[1] *Reg. du Conseil des Deux-Cents*, du 18 juin 1790.

[2] Page 88. C'est par erreur que M. Burlamaqui est qualifié du titre de syndic.

[3] Elle a été vendue peu après la restauration à M. Dubois, de Paris; le portrait de la mère de Rembrandt, l'un des tableaux de cette collection, a été vendu 18,000 francs. (Informations données par M. James Audéoud.)

cabinet figurèrent dès lors au palais de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

M. Tronchin réunit plus tard une seconde collection, à la composition de laquelle il consacra le reste d'une longue vie, vouée habituellement à la culture des beaux-arts.[1] La nature l'avait doué de ce tact fin des connaisseurs qui le rendit un juste appréciateur des œuvres de l'art. Son second cabinet fut principalement composé de tableaux achetés en Hollande et en Westphalie. Il contenait près de 240 ouvrages de maîtres tant anciens que modernes. M. Tronchin le mettait à la disposition des artistes, toujours accueillis de la manière la plus aimable aux Délices. Il le légua à son neveu, M. Tronchin-Tronchin (Jean-Louis-Robert).

Cette collection fut vendue à Paris en mars 1801. Quelques-uns des tableaux de maîtres anciens furent achetés pour la Malmaison. Le catalogue en a été imprimé et se trouve à la Bibliothèque publique de Genève avec l'indication (manuscrite) du prix d'adjudication. Il contient la liste de 226 tableaux.[2] Les circonstances dans lesquelles se faisait cette vente étaient très-peu favorables; aussi M. Tronchin se décida-t-il à retirer des enchères 25 tableaux capitaux, que les artistes et amateurs ont toujours pu voir dès lors dans les salons de la Prairie, et qui ont formé la base d'un nouveau cabinet.

[1] Il mourut à l'âge de 95 ans.

[2] Parmi lesquels il y avait des Berghem, Breughel, Gérard Dow, Denner, Karle du Jardin, van der Helst, Albert Kuip, Murillo, Fr. Mieris, Rubens, Schalken, Ph. Wouwermans, Téniers, etc. Il y avait neuf tableaux de de la Rive, peints de 1787 à 1793.

Les tableaux des peintres genevois se vendirent fort mal à cette vente ; nous en expliquerons la cause dans la notice consacrée à M. de la Rive.

M. le comte de Sellon réunit aussi pendant ses voyages un grand nombre de tableaux qu'il plaça dans ses appartements de Genève et dans son château d'Allaman. Un étranger, amateur des arts, qui visita cette collection en 1802,[1] rapporte qu'elle réunissait alors environ 320 tableaux, dont 150 de l'école flamande, 50 de l'école française et 120 de l'école italienne. On y remarquait un Dominiquin représentant *David entrant triomphalement dans Jérusalem et portant la tête de Goliath.* Il est entouré de huit femmes qui l'accompagnent en dansant ; l'une d'elles est le portrait de la femme du Dominiquin. On admire particulièrement le dos de celle des femmes qui joue du tambourin. Ce tableau a été donné au Musée Rath par les dispositions testamentaires de de M. de Sellon-de Budé ;[2] il avait beaucoup souffert, mais il a été bien restauré par Mme Bourdet. Parmi les nombreux tableaux de cette collection, on admirait surtout une petite tête de Léonard de Vinci et une vierge du Corrége,[3] qui provenaient d'une précieuse galerie de Turin.

[1] *Deux lettres sur l'état des arts à Genève*, publiées en 1802 ; brochure de 39 pages.

[2] La collection de M. le comte de Sellon, mentionnée ci-dessus, a passé à son fils dernier du nom ; à la mort de celui-ci, elle a été divisée entre Mmes ses filles. Nous verrons plus tard que M. de Sellon a protégé les arts avec une grande générosité depuis la restauration de la République.

[3] La collection de M. de Sellon renfermait aussi des Ruisdael, Wouwermans, Gérard Dow, Paul Véronèse, Jean Miel, Téniers,

Mme veuve Maystre possédait aussi de fort beaux tableaux, appartenant surtout à l'école flamande; on y remarquait, entre autres, deux Berghem et un des plus grands Backhuysen qui existent.

M. de Tournes-Sellon avait une collection bien choisie, dans laquelle on distinguait une demi-figure du Guide et une tête de vierge de Carlo Dolce. M. de Tournes, ainsi que M. de Sellon, avaient plusieurs tableaux de peintres genevois.

Enfin, à la même époque, on voyait des tableaux d'anciens maîtres chez MM. Vieusseux-Clavière, Coindet, Brun, peintre, chez Mmes Turrettini et Tronchin; à Chambésy, chez M. Fabri-Vernet; à Penthe, chez Mme Pigott. M. René-Louis Brière possédait un beau tableau du peintre espagnol Velasquez; nous l'avons vu longtemps au Musée Rath, il a été gravé par Bouvier.

Je n'ai point la prétention de mentionner tous les salons qui étaient alors ornés de peintures modernes. En donnant des détails sur les peintres genevois qui se distinguaient à cette époque, j'indiquerai quelques-uns de leurs tableaux et les personnes chez lesquelles ils étaient placés.

Les renseignements divers que je viens de donner suffiront, je pense, pour faire juger que le goût des arts était devenu assez général à Genève. Si plusieurs collections ne se sont pas conservées ou augmentées, cela tient à deux circonstances : la petitesse des appartements et l'habitude des Genevois de diviser leur fortune par parts

Karle du Jardin, Rubens, Albert Kuip, Paul Potter, van Dyck, etc.

égales entre leurs enfants, ce qui a rarement permis de conserver une collection de tableaux dans une famille au delà de deux générations.[1]

Genève avait été privée d'artistes distingués pendant le temps où les beaux-arts, loin d'être encouragés, étaient entravés dans leur développement par les mœurs aussi bien que par les lois. Une fois ces circonstances changées, un assez grand nombre de Genevois se vouèrent à la peinture; Genève vit se développer, dans des genres très-divers, des artistes de mérite qui commencèrent à attirer l'attention des étrangers et à jeter sur notre patrie un éclat qui a été dépassé dès lors, mais qui n'en fut pas moins remarquable.

Notre première école a eu des paysagistes, des peintres d'histoire, de genre, d'animaux, et des peintres en portraits du premier ordre. Elle continua à être riche en peintres sur émail et en miniature; nous eûmes aussi un Hogarth..... C'est à faire connaître cette école que nous consacrerons le chapitre suivant.

Nous continuerons à adopter (comme nous l'avons fait dans notre deuxième partie) la forme de notice pour ceux des peintres qui ont acquis le plus de célébrité; nous parlerons d'une manière plus générale de ceux qui ont travaillé pour la fabrique d'horlogerie et de bijouterie.

Quant aux peintres de cette époque qui vivent encore,

[1] Nous aurons à parler, dans la suite de ce travail, de collections bien plus riches que celles qui avaient existé jusqu'alors à Genève; mais ces détails trouveront leur place à l'époque de la restauration de la République.

ce serait pour nous une trop grande privation que de n'en pas parler ; mais on comprendra que nous ne pouvons donner sur eux de notices complètes, et que nous n'avons pas la prétention de porter un jugement sur leur mérite ; la postérité seule peut rendre des arrêts suffisamment éclairés et complétement impartiaux.

Le mouvement imprimé aux arts à Genève était joint à une grande prospérité ; mais l'agitation croissante des esprits, profondément remués par les commencements de la révolution française, devait promptement réagir d'une manière funeste sur notre patrie. Les arts sont amis de la paix, et cette paix ne tarda pas à être troublée par nos dissensions intérieures. Le renversement du gouvernement, en 1792, fut suivi d'une révolution qui, par une fatale imitation de tout ce que la révolution française avait offert de plus odieux, devait détruire la sécurité d'une partie des citoyens et répandre le deuil au sein d'un grand nombre de familles.

Une des conséquences de ce nouvel ordre de choses fut d'arrêter l'élan qui s'était manifesté vers le développement des beaux-arts. Ils ont toujours été inspirés par les idées nobles et généreuses : or, l'état de Genève depuis 1794 n'était propre qu'à tarir cette inspiration. Pendant cette période de l'histoire de notre patrie et jusqu'à sa réunion à la France, en 1798, le gouvernement fit cependant deux appels aux beaux-arts, mais le résultat n'en fut pas heureux.

L'usage assez fréquent que l'on faisait de la cathédrale pour des cérémonies civiques[1] engagea le gouvernement

[1] Depuis la réunion à la France, on continua à faire un usage très-fréquent de Saint-Pierre pour des cérémonies civiques.

à faire placer au fond du chœur, en face de la grande porte, un tableau représentant la Liberté. Saint-Ours fut chargé de peindre à l'huile cette figure colossale au bonnet phrygien. Cette peinture était sans mérite; on peut la voir dans les dépôts du Musée Rath.

Le désir d'honorer la mémoire de Rousseau engagea les autorités nouvelles à lui consacrer un monument.[1] Au centre du Bastion, sur l'emplacement qu'occupe actuellement le jet d'eau du Jardin botanique, on construisit une espèce d'obélisque au sommet duquel on plaça le buste colossal de Jean-Jacques; de la promenade de la Treille, la tête était vue en profil. M. Jaquet fut chargé de sculpter le buste et de faire exécuter la construction. Ce monument était de mauvais goût, c'était un hommage bien peu digne de l'homme de génie dont s'honore Genève; en outre, on ne se rappelait que trop que la promenade où il avait été placé avait été récemment le théâtre de l'exécution de citoyens respectables, victimes de jugements iniques. Dès lors elle était restée déserte; le buste de Rousseau s'élevait donc sur un sol que le sentiment profond des Genevois avait converti en une complète solitude. Ce monument disparut peu après la Restauration, et nous verrons à cette époque comment

Outre les *fêtes décadaires*, nous citerons en particulier la solennisation, faite en 1799, du 21 janvier, jour anniversaire de la mort de Louis XVI, et la cérémonie de malédictions et imprécations contre la monarchie autrichienne, ordonnée par le Directoire à l'occasion du meurtre des plénipotentiaires de Rastadt en 1799.

[1] Ce monument fut élevé en vertu des édits des 28 décembre 1793, 31 mars et 20 mai 1794. L'inscription fut déterminée par édit du 15 mars 1795.

il a été remplacé d'une manière plus digne de l'auteur de l'*Emile*.

Depuis la réunion de Genève à la France, notre patrie, quoique faisant partie de la grande république et puis du grand empire, reçut bien peu d'encouragements sous le rapport des beaux-arts. Aucun tableau ne fut commandé à nos artistes par le gouvernement.[1]

A la suite de l'exposition de 1798, qui eut un succès prodigieux, et dans laquelle les Tœpffer, les Massot et plusieurs autres de nos artistes marquèrent leurs places dans l'école qu'ils devaient illustrer, on en annonça une nouvelle pour le mois de juin 1801, mais elle ne put avoir lieu, vu le petit nombre d'ouvrages présentés.

Les écoles du Calabri continuaient à être ouvertes aux élèves aux frais de la Société économique, et une troisième école élémentaire, dite *Ecole départementale*,[2] y fut jointe; mais le gouvernement n'alloua pas de fonds spéciaux pour donner de l'extension aux études relevées de peinture.

Nous devons reconnaître cependant que si le gouvernement, absorbé par la guerre et par les grands intérêts

[1] L'impératrice Joséphine, pendant ses séjours à Genève, fit faire son portrait par Massot et par Bouvier. La reine Hortense fit aussi faire le sien par Massot. L'impératrice fit demander successivement à Massot vingt-cinq copies de son portrait, et acheta quelques tableaux de nos principaux artistes.

[2] La direction en fut confiée à MM. Vanière et Jaquet; on y enseignait à la fois la figure et l'ornement. Cette école fut supprimée par le gouvernement en septembre 1806, puis rétablie en 1808 sur la demande du Conseil général du département; la paie des maîtres fut à la charge de la ville. Elle renfermait trente-quatre élèves. (*Reg. de la Société des Arts*, séance du 5 décembre 1814.)

de l'empire, fit peu en faveur des arts à Genève, ses agents furent toujours bienveillants dans leurs rapports avec la Société des Arts et avec les artistes. Le premier préfet du département du Léman, M. d'Eymar, était un homme instruit, qui se montra toujours l'ami éclairé et zélé de nos institutions.[1] Il désira être reçu membre de la Société des Arts, et lui fit plusieurs dons particuliers, des collections de camées, etc. Son portrait est dans la salle des séances de la Société. M. de Barante, son successeur, se montra aussi très-bienveillant pour la Société.

Lorsque M. le professeur Pictet, président, rendit compte à l'assemblée annuelle de ce qu'avait été la Société des Arts pendant les temps de révolution qui avaient précédé notre union à la France, aussi bien que pendant cette réunion, il put dire que, « si la Société des Arts avait subi dans sa forme quelques variations provoquées par nos oscillations politiques, cette institution avait résisté aux orages dans les temps malheureux, et à l'engourdissement dans les quinze années où nous avions vécu comme en chrysalide. »[2] M. Pictet ajoutait que «dans les temps les plus critiques et les plus malheureux, la Société n'avait jamais cessé d'exercer, par l'action directe

[1] M. d'Eymar, préfet, fut nommé membre honoraire de la Société des Arts le 5 avril 1800. Il mourut le 11 janvier 1803. Sa veuve envoya son portrait à la Société le 21 janvier 1803. C'est une copie, faite par Saint-Ours, d'un portrait peint par Appiani, de Milan.

M. de Barante fut nommé membre honoraire de la Société le 27 février 1804; il lui fit hommage de son buste. *(Reg. de la Société des Arts.)* M. Capelle, troisième préfet, fut également nommé membre honoraire en 1811.

[2] Collection des procès-verbaux des séances annuelles.

de son comité de dessin, l'inspection sur cette branche d'enseignement, et qu'elle avait aussi ouvert des concours et distribué des prix dans les écoles de dessin,[1] malgré la pénurie de ses moyens. »

On voit par ces paroles que le gouvernement français n'avait rien entravé, mais aussi qu'il n'avait rien fait directement.

Il y eut néanmoins une exception à cet oubli de la « bonne ville de Genève » de la part du gouvernement.[2]

On sait que pendant les brillantes campagnes de Bonaparte en Italie et en Allemagne, le *Musée Napoléon* s'était enrichi des dépouilles des vaincus. L'empereur voulut y faire participer quelques départements. Il chargea M. Denon, directeur du Musée, de faire un choix de tableaux qui leur seraient destinés. Ces tableaux furent divisés en autant de lots qu'il y avait de « bonnes villes » dans l'empire. Ces lots furent tirés au sort; celui de Genève se trouva être l'un des meilleurs. M. Denon joignit à ce don cinq belles copies exécutées en Italie, d'après les grands maîtres, par des élèves de l'école de France, « afin de procurer, disait-il dans une lettre du 22 prairial an XII (11 juin 1804), au musée de la ville de Genève des moyens d'étude pour les progrès des élèves. »

[1] En 1800, on comptait dans les deux écoles élém. 66 élèves.

A l'académie d'après nature	22	»
A l'académie d'après la bosse (école des dames)	19	»
	107	

(*Reg. de la Société des Arts*, séance du 4 février 1800.)

[2] Genève était l'une des «bonnes villes» de l'empire. (Sénatus-consulte du 8 fructidor an X.)

Ces tableaux furent restaurés à Paris aux frais de la ville, et arrivèrent à Genève en l'an XIII (1804). Ils étaient au nombre de 17, la plupart originaux, plus les cinq copies susmentionnées. Il n'y avait pas alors de musée de tableaux à Genève; le salon du bâtiment connu sous le nom de *Artibus promovendis,* était rempli par les statues et têtes de plâtres antiques. La salle où la Société tenait ses séances au Calabri était déjà ornée de quelques tableaux qui lui appartenaient ; il manquait d'emplacement convenable pour la nouvelle collection ; en conséquence, on ajourna l'arrangement de ce petit musée. M. le maire fit placer provisoirement quelques tableaux dans les salles de la mairie, d'autres furent envoyés au Calabri, et enfin sept furent déposés à l'église catholique de Saint-Germain.

Voici la désignation de ces tableaux telle qu'elle fut transmise de Paris :

1. *Lesueur*, prière d'un enfant devant un autel.

2. *Philippe de Champagne*, le vœu de Louis XIII.

3. *Palma*, le Christ déposé au tombeau.

4. } *Fra Bartolomeo*, l'ange de l'Annonciation.

5. } *Ledit*, la Vierge (deux petits tableaux sur bois).

6. *Ecole lombarde*, la Vierge enseignant à lire à l'enfant Jésus.

7. *Van Dyck* (copie de), le Christ sur la croix.

8. *Van Dyck* (copie de), le Temps et les Parques.

9. *George Pens,* portrait d'un mathématicien appelé Janniser.

10. *Alex. Véronèse*, la Madeleine pénitente.

11. *Luigi Canani*, Omphale.

12. *Inconnu* (copie), portrait d'un magistrat en robe tenant un livre.

13. *Vouet*, femme jouant de la guitare.
14. *Victois*, jongleurs jouant du triangle.
15. *Tableau dit du Valentin*, Auguste et Cléopâtre.
16. *Paul Véronèse*, la mise au tombeau.
17. *Vernet*, marine, fanal et temple de Minéramide.

Les cinq copies données en supplément étaient :

L'Ecole d'Athènes de Raphaël, copiée par Arnould en 1614.

David jouant de la harpe, du Dominiquin (copiste inconnu).

Le Christ entre deux anges, d'après l'Albane, copie de Subleyras.

Guérison d'un possédé, du Dominiquin, copiée par Gauffier.

Un sujet de plusieurs figures représentant *Bacchus et Ariane* d'après le Titien (copiste inconnu).

Les tableaux envoyés à l'église de Saint-Germain furent les sept premiers de la liste ci-dessus. On fit dans la suite quelques observations au maire sur la destination donnée à des tableaux envoyés pour un musée, d'autant plus qu'ils passaient pour les meilleurs de la collection, notamment le *Vœu de Louis XIII*, la *Descente de croix* de Palma et le tableau de Lesueur. Il paraît que M. le baron Maurice les réclama plus tard pour la ville, M. le curé Lacoste désirait les conserver dans son église,[1] et ils y

[1] Lettre adressée par M. Lacoste, curé de Genève, à M. le maire :

« J'oserai vous prier de prendre la peine de venir à l'église de Saint-Germain, vous verrez par vous-même que les deux tableaux du *Vœu de Louis XIII* et de la *Descente de croix* de Palma, font pendant; qu'ils ont été placés l'un et l'autre dans

restèrent provisoirement. Des regrets furent dès lors exprimés quelquefois à cet égard dans le Comité des beaux-arts. Depuis la Restauration, le tableau de Lesueur a été réintégré au musée par les soins et la coopération obligeante de M. Fabry de Gex.[1]

Mais, d'autre part, la Société des Arts prêta à l'église de Chêne-Thônex, à la première arrivée dans notre canton de l'évêque de Lausanne et Genève, Pierre-Tobie Jenni, deux autres tableaux sur des sujets sacrés, qui s'y trouvent encore.

Ceux des tableaux de cet envoi qui n'ont pas été placés dans l'église de Saint-Germain et à Chêne-Thônex se trouvent ou dans les salles du musée, ou dans celles de dépôt.* Nous avons nommé les maîtres auxquels ils sont attribués ; l'authenticité des indications données par M. Denon a été contestée à l'égard de quelques-uns d'entre eux.

Un fort beau buste en marbre de l'empereur Napoléon avait été donné au département, et se trouvait à la pré-

le chœur, entre des colonnes, etc. ; qu'ils sont inséparables, et qu'ils peuvent seuls trouver place aux deux côtés du chœur. Quel que soit celui des autres tableaux que vous répétiez, vous êtes absolument le maître, ou pour mieux dire, nous nous conformerons en toutes choses à vos intentions. »

[1] Membre de la Société des Arts, qui faisait partie de la fabrique de l'église de Saint-Germain.

* Par décision du Conseil municipal de Genève (séance du 20 décembre 1870), cinq des tableaux déposés à l'église de Saint-Germain ont été placés au Musée Rath, savoir : l'*Annonciation* de Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli, le *Christ en croix* attribué à van Dyck, la *Mise au tombeau* attribuée au Tintoret, le Philippe de Champagne et la copie de Subleyras d'après l'Albane.

fecture. Il fut vendu par la Commission liquidatrice du département du Léman.[1]

Nous terminons ici ce que nous avions à dire sur l'état des beaux-arts à Genève pendant la fin du dix-huitième siècle et jusqu'à la restauration de la république. Il nous reste à parler, dans le chapitre suivant, des artistes distingués qui se firent remarquer dans cette période, et dont la réunion forma ce qu'on a appelé *la première école genevoise.*

CHAPITRE II.

PREMIÈRE ÉCOLE GENEVOISE DE PEINTURE.

Les notices biographiques sur les artistes de la première école genevoise de peinture contenues dans ce chapitre sont bien loin d'être complètes, mais les lecteurs n'oublieront pas le titre de ce mémoire, qui n'est qu'un simple recueil de renseignements.

[1] Il existe au Musée Rath [*aujourd'hui au Musée archéologique] un buste, en marbre de Carrare, du général Bonaparte, qui fut envoyé de Florence à la Société des Arts, en 1797, par M. Menu-Wyss. (*Reg. de la Société des Arts,* du 4 juillet 1797). M. Menu-Wyss fit plusieurs autres dons à la Société, en particulier le buste d'un Silène [* aujourd'hui au Musée archéologique]; une tête antique d'Ariane, de marbre de Paros, sur un buste de marbre sanguin [* idem]; plusieurs tableaux à l'huile, etc. Il fut nommé membre de la Société des Arts, à l'unanimité, le 19 février 1800. (*Reg. de la Société des Arts*, des 10 octobre 1797, 21 décembre 1799 et 19 février 1800.)

§ 1er. *Jean-Pierre Saint-Ours.*

Le premier peintre d'histoire qu'ait produit Genève est Saint-Ours; nous pouvons dire dès l'abord qu'il réunit les qualités principales qui devaient lui assurer le succès. Homme d'un noble caractère, d'un cœur tendre et sensible, connaissant fort bien l'histoire et particulièrement l'histoire ancienne, il avait fait une étude approfondie des mœurs, des usages et des costumes des peuples qu'il mettait en scène dans ses tableaux; il sentait vivement tout ce que son pinceau reproduisait, et se trouvait ainsi, par son instruction et ses impressions, entièrement à même de représenter avec vérité et sentiment les traits d'histoire que son imagination avait adoptés.

Jean-Pierre Saint-Ours naquit à Genève le 4 avril 1752.[1] Son père était un fort bon dessinateur. Le jeune Saint-Ours annonça dès sa jeunesse des dispositions remarquables pour l'art que professait son père.

Son ami, M. de la Rive, caractérise en ces termes les talents naissants de l'artiste dans la notice qu'il a écrite sur lui :[2] « Une facilité particulière à exprimer les traits des physionomies qui le frappaient, l'ardeur d'avancer, une justesse extrême à saisir les proportions, de quelque

[1] Jean-Pierre de Saint-Ours, fils de Jacques de Saint-Ours et de Susanne-Constance Favre, sa femme, né le 4 avril 1752, fut baptisé à Saint-Gervais le 7 du même mois. (*Reg. des Baptêmes*, Chancellerie.)

[2] *Éloge historique de Saint-Ours*, prononcé par son ami de la Rive le 8 septembre 1809, lors de l'érection du monument voté à sa mémoire par le Comité de dessin de la Société des Arts. Genève, 1832.

grandeur que fût son modèle, l'art de copier plus grand ou plus petit à volonté, et toujours également juste, de la grâce dans l'exécution, le sentiment inné du vrai beau, une main ferme et vigoureuse, en un mot, tout ce qui pouvait faire concevoir les plus belles espérances. » Telles sont les qualités que son ami et contemporain s'était plu à lui reconnaître.

M. Saint-Ours le père chercha à encourager de si heureuses dispositions. Genève n'offrait pas alors les ressources qui y abondent actuellement; mais, grâce au bon choix de modèles mis sous les yeux du jeune artiste, il ne fit point fausse route dans ses premiers travaux, et d'ailleurs son père se décida à l'envoyer à Paris dès l'âge de seize ans. Il y fut placé dans l'école de M. Vien, artiste distingué. [1] Ce peintre s'attacha promptement au jeune Saint-Ours, qui ne tarda pas à se faire remarquer parmi les élèves de l'académie. Il obtint divers prix en 1772, 1774 et 1778;[2] enfin, en 1780, il remporta le grand prix pour un tableau représentant *l'Enlèvement des Sabines*.

Mais Saint-Ours était étranger et protestant, en sorte qu'il ne put obtenir la pension que le roi accordait aux élèves couronnés pour aller suivre à Rome le cours de leurs études. Plusieurs offres lui furent faites pour remplacer cette pension, mais il les refusa, et partit pour Rome à l'aide des ressources que lui laissait un faible patrimoine.[3] Arrivé dans cette ville, il y fut admis à jouir

[1] M. Vien est l'un des artistes qui contribuèrent à développer les talents du peintre David.

[2] En 1778 il obtint le second prix de peinture.

[3] Il venait de perdre son père.

des priviléges accordés aux élèves couronnés à Paris. C'est de cette époque que datèrent ses études approfondies.

La vue des chefs-d'œuvre que renferme la ville éternelle enflamma l'imagination du jeune peintre genevois. Pendant deux années, livré à des études sérieuses, menant une vie retirée, toujours occupé de l'art, il se refusa à présenter au public aucune de ses œuvres, et renferma dans ses portefeuilles le résultat de ses nombreux travaux. Au bout de ce terme, il exposa deux grandes figures nues, peintes d'après nature, superbes études, dont l'une fut donnée à la Société des Arts par ses dernières volontés; on la voit aujourd'hui au Musée. Il conçut dès cette époque l'idée de ses *Jeux olympiques*, et en fit un fort beau dessin; ce ne fut que plus tard qu'il exécuta ce tableau, sur lequel nous reviendrons. En 1783, il produisit d'autres compositions, dont les principales furent *le Départ des Athéniens pour Salamine*, et *la Pompe des funérailles de Philopémen*. Ces deux ouvrages eurent un grand succès; la gloire naissante de l'artiste lui valut de nombreux témoignages d'intérêt; il fut distingué d'une manière toute particulière par le cardinal de Bernis, ambassadeur de France à Rome.

Les années 1785 et 1786 virent sa réputation s'étendre. C'est alors qu'il fit son beau tableau du *Choix des enfants de Sparte,* sujet tiré de Plutarque. En 1787, il exécuta à l'huile, dans un tableau de petite dimension, le sujet qu'il avait longtemps médité, *les Jeux olympiques*. M. le marquis de Créqui, l'un de ses chauds admirateurs, qui était alors à Rome, lui proposa d'exécuter en grand ce tableau (qui n'était guère qu'une ébauche avan-

cée),[1] pour Monsieur,[2] frère de Louis XVI. Il le fit en effet quelques années plus tard, mais la révolution française ayant empêché M. de Créqui de donner suite à ses intentions, ce beau tableau fut acquis par M. François Tronchin, et placé dans sa collection des Délices. Il est actuellement au Musée Rath, par suite du don que feu M. Tronchin-Tronchin en a fait à la Société des Arts.

En 1788, Saint-Ours exécuta un tableau représentant les *Mariages des Germains*, tels qu'ils sont décrits par Tacite. Cette composition, qui contribua aussi à assurer sa réputation, devait faire le pendant du *Choix des enfants de Sparte ;* M. le comte de Sellon[3] en fit l'acquisition. Saint-Ours jouissait alors pleinement de ses succès.

Pour donner une idée de la réputation qu'il avait acquise à Rome, je citerai quelques fragments d'une lettre qu'un amateur des beaux-arts écrivait de cette ville, le 28 juillet 1789, sur les artistes suisses qui s'y trouvaient alors. Cette lettre fut publiée dans le second volume du *Conservateur suisse.* « Je dois admirer dans Saint-Ours, dit l'auteur, le choix des sujets, le dessin, l'expression, la composition et le coloris. Il a évité trois écueils : l'affectation, la négligence et la manière; son

[1] Ce tableau, que M. Saint-Ours avait donné à son ami M. Gervais, a été acquis à la mort de celui-ci par M. l'ancien syndic Rigaud.

[2] Depuis, le roi Louis XVIII.

[3] Ce tableau est toujours dans la famille de Sellon. Quoique Saint-Ours n'eût pas fait d'étude particulière des animaux, on y admire un fort beau cheval, fait d'après la haquenée que l'on présentait au pape la veille de la Saint-Pierre. Il y a aussi un bœuf d'une grande beauté. On a reproché, d'autre part, à Saint-Ours d'avoir fait les têtes des deux époux trop juvéniles.

dessin est pur, parce qu'il offre le contour précis; il est beau, parce qu'il rappelle l'antique; il est vrai, parce qu'il est puisé dans la nature; il est aisé, enfin, parce qu'il est le fruit de l'habitude et du talent. Quant à l'expression, elle est ordinairement douce, vraie et sentimentale. La composition est la partie qu'on estime le plus chez lui... On ne trouve dans ses tableaux aucun personnage déplacé, insignifiant ou inutile. Le lieu de la scène est analogue au sujet, ses décorations aux arts du siècle, le jet de la draperie, sa couleur, sa nature même aux usages des nations, etc. » L'éloge continue dans des termes que nous ne pouvons entièrement ratifier. Peut-être Saint-Ours n'a-t-il pas depuis tenu tout ce qu'il semblait promettre alors; on lui a reproché avec raison quelques défauts qui se retrouvent dans la plupart de ses tableaux et de ses portraits : un coloris trop violet,[1] une scène trop chargée d'accessoires, un abus d'allégories dans ses portraits, et enfin quelquefois un défaut de simplicité dans la pose de ses figures plus académiques que naturelles. Quant au dessin, il est habituellement irréprochable.

Revenons au séjour de Saint-Ours à Rome. Le jeune peintre se livrait à un travail qui excédait ses forces, sa santé s'altéra, il dut suspendre tous ses travaux et revint à Genève ; son état s'étant amélioré, il retourna à Rome.[2]

[1] J'accompagnai un jour mon père dans l'atelier de Saint-Ours, où nous allions voir le grand tableau du *Tremblement de terre.* On lui fit quelques observations sur le violet des chairs ; il répondit qu'il reconnaissait ce défaut, mais qu'il travaillait pour la postérité, et que le changement que le temps apportait aux couleurs ramènerait les chairs à leur teinte naturelle.

[2] C'est alors qu'il acheva son grand tableau des *Jeux olym-*

Il fit alors pour la princesse Alfieri un tableau représentant *l'Amour qui enlève Psyché*, sujet gracieux qu'il traita admirablement, malgré son peu de goût pour les scènes tirées de la fable. Il avait au plus haut point le sentiment de la belle nature; il étudia le paysage avec une sorte d'ardeur, et l'on peut juger d'après les fonds de ses tableaux qu'il réussit également dans ce genre, qui n'était cependant qu'accessoire pour lui. Les portefeuilles qu'il a laissés contiennent une grande quantité d'études qui pourraient servir de modèles aux paysagistes.

La chaleur du climat d'Italie, de longues stations au soleil ardent des environs de Rome, ayant altéré de nouveau la santé de Saint-Ours, une fièvre violente mit sa vie en danger pendant plusieurs jours. Cette maladie lui laissa une grande faiblesse; il voulut néanmoins recommencer à travailler, mais des accès de fièvre répétés et les conseils de ses médecins le décidèrent à quitter Rome; il revint se fixer définitivement à Genève[1] et ne tarda pas à s'unir à la femme qui devait assurer son bonheur.[2]

Saint-Ours acheva alors un de ses plus grands tableaux commencé à Rome, *le Tremblement de terre*. Cet ouvrage est actuellement au Musée Rath; il représente une

piques. M. Duval-Tœpffer possède un des meilleurs tableaux que Saint-Ours ait peints à Rome : il représente *David et Abigaïl*; c'est une composition capitale, d'un très-bon coloris; il y a des figures de femmes qui rappellent Greuze.

[1] En août 1792.

[2] Il épousa, le 3 avril 1793, M[lle] Madeleine-Hélène Boisdechesne.

famille qui s'enfuit du milieu des ruines de sa maison renversée.[1]

Il travailla ensuite à un charmant tableau: c'est Homère chantant ses poésies à l'entrée d'une bourgade de la Grèce. Un guerrier, sur lequel s'appuient deux jeunes femmes, paraît profondément ému par les chants du poète. La figure de l'enfant qui conduit le vieillard aveugle est admirable de dessin.[2] Ce tableau avait été fait pour M. le syndic Thellusson. Saint-Ours a souvent reproduit le même sujet. Il se retrouvait dans la collection de M. de Tournes-Sellon et chez M. Vanière.

La révolution française avait ébranlé toutes les fortunes, et les agitations politiques nuisaient essentiellement au développement des beaux-arts. Saint-Ours renonça alors presque entièrement aux tableaux sur des sujets historiques et se voua surtout au portrait. Parmi ceux qu'il fit à cette époque, et dont plusieurs seraient dignes de figurer dans des collections choisies, je citerai celui de M. Tronchin des Délices, qui est au Musée Rath,* et celui de M. l'ancien conseiller Du Pan-Sarasin, qui appartient à sa famille. Une pelisse, qui fait partie des accessoires de ce dernier, est un vrai chef-d'œuvre. Ces deux portraits sont, à ma connaissance, les plus beaux

[1] Ce tableau fut acquis par souscription. On voit aussi, au Musée Rath, des têtes d'étude de grandeur colossale du même peintre, données par M. de Sellon.

[2] L'une des jeunes femmes est le portrait de Mme Saint-Ours; le guerrier avait été dessiné d'après M. Théodore Boisdechesne, beau-frère du peintre.

* Actuellement à la Société des Arts. Le Musée Rath possède un autre portrait, moins grand, du conseiller Fr. Tronchin, aussi peint par Saint-Ours.

qu'ait faits Saint-Ours;[1] tous offrent une grande vérité de ressemblance et une pureté de dessin remarquable; les mains en particulier sont admirables.

En 1803, le gouvernement français ayant mis au concours de peinture le sujet du concordat avec le pape, Saint-Ours voulut concourir et envoya à Paris un dessin représentant le Génie de la France qui ramène la Religion. La Foi, l'Espérance et la Charité entourent les autels; des anges arrachent des voiles qui les ont longtemps couverts; la France, sous la figure d'une Minerve, accompagne la Religion, et de sa redoutable égide renverse les monstres révolutionnaires. Les ministres des trois cultes chrétiens se prosternent devant la Religion et la reçoivent avec l'expression d'une satisfaction respectueuse. Derrière la figure de la France est un cortége de femmes qui portent des drapeaux avec les noms de Lodi, Arcole, Marengo, etc. Ce dessin obtint seul un accessit entre 72 concurrents; Saint-Ours le légua à son ami de la Rive; il fut nommé alors correspondant de l'Institut.

Quoique la peinture du portrait fût devenue l'occupation habituelle de Saint-Ours, il continua à traiter quel-

[1] Voici la désignation de quelques autres portraits de Saint-Ours: *H.-B. de Saussure, M. et Mme Tingry, Jaquet,* sculpteur, *de la Rive,* peintre [*tous à la Société des Arts], *Saint-Ours* lui-même (au Musée Rath, don de son gendre M. Bernard [*et à la Société des Arts]), M. l'ancien syndic *Masbou*, *Mme Masbou* (portrait en pied), *Mme du Pan-Rigot et ses enfants* (en pied), le docteur *Butini*, *M. Senn, M. Rey,* roi de la Navigation (à l'hôtel de la Navigation, aux Pâquis), *M. Favre-Cayla, M. Gautier-de Tournes*, etc. Le portrait de de Saussure a été gravé par Ch.-Simon Pradier, artiste dont nous parlerons dans la quatrième partie.

ques sujets historiqnes. Il exécuta dans de plus petites dimensions le sujet du tremblement de terre, orné d'un très-beau fond qui représente une ville au moment de sa destruction. Cet ouvrage, l'un des meilleurs de cet artiste, est supérieur au grand tableau du Musée ; on le voit chez Mme Bernard-Saint-Ours dans sa propriété dite *Belle-Ferme.*

Saint-Ours projetait aussi l'exécution de quinze petits tableaux représentant une suite de sujets tirés de l'histoire du Lévite d'Ephraïm (XIVe chapitre du livre des Juges). Il les composa avec un talent qui ne paraissait pas avoir vieilli ; il avait l'intention de les publier dans une série de gravures à l'eau-forte, mais le déclin de sa santé s'opposa à la réalisation de ce projet. Atteint d'une obstruction au foie, puis d'hydropisie, il fut enlevé à sa famille et à son pays le 6 avril 1809.

Saint-Ours a laissé, indépendamment de quelques autres tableaux dont je n'ai pas fait mention, beaucoup d'études à l'huile et des portefeuilles d'un grand intérêt. L'Album genevois de M. Rigaud-de Constant renferme un dessin original de ce peintre, qui est assez curieux : il représente les costumes que Saint-Ours proposait pour les divers magistrats de la république de Genève. [1] Il travaillait, à l'époque de sa mort, à un ouvrage qui n'a jamais vu le jour, et qui portait le titre de *Recherches historiques sur l'utilité politique de quelques-uns des beaux-arts chez différents peuples.* Son but était de traiter à la fois de l'influence des arts sur les mœurs,

[1] Ce dessin appartenait à M. l'ancien conseiller d'Etat Albert Hentsch, qui a bien voulu me le donner.

et de l'influence des mœurs des peuples sur les arts.

Saint-Ours eut non-seulement les qualités d'un grand artiste, mais il fut aussi un excellent citoyen, et pratiqua ces vertus privées qui assurent le bonheur domestique. Peu d'hommes ont compté autant d'amis. Le Comité de dessin de la Société des Arts lui fit élever un monument à Chêne-Bougeries.[1] L'érection en eut lieu le 8 septembre 1809; à cette occasion, M. de la Rive, son collègue et son ami, prononça un discours qui m'a fourni les principaux traits de cette notice.

§ 2. *Gabriel-Constant Vaucher.*

Saint-Ours ne forma qu'un seul élève, Gabriel-Constant Vaucher, né à Genève le 15 juin 1768, d'Abraham Vaucher, habitant, et de Jeanne-Perrette Descombaz, sa femme. Sa famille était originaire du canton de Neuchâtel; plusieurs de ses membres ont été naturalisés dès lors à Genève et ont pratiqué les arts avec succès.

Vaucher passa, comme Saint-Ours, plusieurs années en Italie, et montra dès sa jeunesse les plus heureuses dispositions pour la peinture. Le premier tableau de quelque importance qu'il exécuta, fut en même temps celui qui eut le plus brillant succès; c'est *la Bénédiction de Jacob à Joseph et à ses frères;* il fut placé à la première exposition genevoise qui eut lieu en 1789.[2] Le public avait

[1] Ce monument est placé dans le cimetière de la paroisse, derrière l'église.

[2] Rapport sur cette exposition, dans le *Journal de Genève* du 14 mars 1789.

été admis à voir ce tableau avant l'exposition chez le peintre, puis dans le salon de la Société des Arts à la séance générale du 26 février 1789. La presse encouragea le jeune artiste par des éloges flatteurs sur la bonne ordonnance du tableau, le beau caractère des têtes; mais on remarqua en même temps que la couleur manquait de vérité. La faible santé de Vaucher devait devenir promptement un obstacle à la suite de ses travaux et au perfectionnement de ses ouvrages. Aussi a-t-il laissé peu de tableaux. L'un des plus grands sujets qu'il ait traités est *Marius assis sur les ruines de Carthage*; les têtes ont un beau caractère, les draperies sont remarquables, mais on a critiqué le coloris comme étant trop violet.[1] On voit que ce tableau reproduit les mérites ainsi que les défauts du maître.

Il y a au Musée quelques ouvrages de Vaucher.[2]

Sa *Mort de Socrate* se ressent de l'état de maladie où il était lorsqu'il l'exécuta.[3] Ce tableau, d'une belle composition et d'un dessin remarquable, pèche essentiellement par le coloris.[4]

Vaucher fit quelques portraits, dont la ressemblance

[1] *Deux lettres sur l'état des arts à Genève* (sans nom d'auteur), publiées par un étranger pendant la domination française à Genève; brochure de 32 pages, 1802.

[2] *Une scène du déluge*, esquisse donnée par M. Boileau. *Curius Dentatus repoussant les présents des Samnites,* donné par M. de Sellon.

[3] Ce tableau lui avait été commandé par une réunion de ses amis, qui voulaient le tirer du découragement qui l'avait atteint au commencement de sa maladie.

[4] Un dessin fort remarquable de ce tableau appartenait à M. le professeur Porchat, à Lausanne.

n'est pas toujours frappante. On voit à l'hôtel de la Navigation* le portrait en pied du lieutenant-colonel Favre, roi de cet exercice, représenté au milieu de la fête de son installation. Ce portrait, le plus capital qu'ait fait Vaucher, manque de naturel; on n'y retrouve pas tout ce que la figure de Favre offrait d'expression et d'enjouement.

Lorsque après la paix d'Amiens Bonaparte mit au concours deux sujets, *la Paix* et *le Rétablissement des cultes,*[1] Vaucher concourut pour le premier, mais il ne réussit pas. Il eut plus de succès dans un concours ouvert par l'Académie de Parme sur le sujet du *Médecin Philippe présentant la coupe à Alexandre.* Il obtint le premier prix.[2]

Si les tableaux de Vaucher n'ont pas toujours eu un grand succès, quelques-uns de ses dessins ont été fort admirés; M. J.-L. Ritter, son ami particulier, possédait en 1802 le dessin du tableau de la *Bénédiction de Jacob;* cet ouvrage, de 3 pieds 4 pouces de long sur 2 pieds et demi de large, avec des figures d'environ 1 pied, était admirablement étudié.

Vaucher a fait aussi quelques paysages tenant de la manière du Poussin.

Un amateur, qui a publié des lettres sur l'état des arts à Genève sous le régime français, dit de Vaucher :[3] « Ses

* Aujourd'hui dans la grande salle des Exercices de l'Arquebuse et de la Navigation.

1 On se rappelle que Saint-Ours obtint le prix pour le sujet du rétablissement des cultes.

2 Renseignements de M. Chaponnière le père.

3 *Deux lettres sur l'état des arts à Genève,* etc., 1802.

compositions sont d'un bon style, le trait est ordinairement fait à la plume et lavé ensuite. J'ai de lui, ajoute-t-il, *Archimède à qui un soldat donne la mort; la mort de César*, superbe conception qui tient tellement de l'antique, que le célèbre Visconti en est enchanté; un dessin sur papier bleu représentant Sabinus, ce pieux Romain qui fit descendre de son char sa famille pour y faire monter les Vestales qu'il rencontra à pied, etc. »

N'oublions pas de rappeler, avant de terminer cet article, que la Société des Arts créa, le 6 janvier 1794, une place de directeur de l'académie d'après nature, avec un traitement de 600 livres courantes, et qu'elle ne crut pas pouvoir la confier à un meilleur maître que Vaucher; mais elle fut obligée de la supprimer par défaut de ressources, le 3 octobre 1796.[1]

Vaucher, depuis longtemps souffrant et découragé, fut atteint du typhus que nous avaient apporté les troupes autrichiennes. Il fut promptement enlevé à une vie à laquelle il tenait peu. Sa mort laissa de vifs regrets à tous ses amis. Il a eu le mérite de compter Constantin et Hornung parmi ses élèves; il mourut dans les bras de ce dernier, le 26 avril 1814. Il avait été membre de la Société des Arts.

§ 3. *Pierre-Louis de la Rive.*

Si Saint-Ours a été notre premier peintre d'histoire, de la Rive, son contemporain[2] et son ami, a été notre premier paysagiste.

[1] *Reg. de la Société des Arts.*

[2] Saint-Ours était né en 1752.

Pierre-Louis de la Rive naquit à Genève le 21 octobre 1753 ; son père, M. P. de la Rive, était alors pasteur à Cartigny. Il est superflu de rappeler que la famille de la Rive, l'une des plus anciennes de la république, est aussi l'une de celles qui se sont le plus distinguées dans la magistrature et dans les sciences.

Dans son enfance, de la Rive avait une vivacité et une étourderie qui fatiguaient souvent sa mère.[1] Elle chercha à fixer son attention en lui montrant des portefeuilles qui contenaient des dessins qu'elle avait faits dans sa jeunesse. La vue de ces dessins était un sûr moyen de captiver l'enfant pendant plusieurs heures de suite; Mme de la Rive a attribué à ce fait le goût particulier qu'il manifesta dès lors pour la peinture.[2] C'est ainsi que des circonstances insignifiantes en apparence décident souvent un homme dans le choix de sa carrière.

De la Rive fut placé au collége de Genève à l'âge de sept ans; il suivit toutes les classes; il ne donna pas lieu à des plaintes contre lui, mais il ne remporta aucun prix. A treize ans et demi, il entra dans l'auditoire de belles-lettres; à l'époque où il devait commencer sa philosophie, il demanda instamment à son père de lui permettre de se vouer exclusivement à la carrière des beaux-arts. M. le pasteur de la Rive refusa son consentement, et le jeune homme, soumis à la volonté paternelle, entra dans l'auditoire de philosophie. Mais sa soumission ne l'empêchait pas de dérober à ses études de nombreux

[1] Anne-Madeleine Bazin.

[2] *Notice biographique sur P.-L. de la Rive,* Genève, 1832. Cette notice fut trouvée dans les papiers de M. de la Rive; elle était intitulée: *Notes diverses qui pourront servir après ma mort.*

moments qu'il consacrait au dessin ; il y était excité à la fois par son goût naturel, et par le mouvement artistique imprimé à Genève par un étranger dont nous avons déjà parlé, M. le chevalier de Facin.

De la Rive suivit ses études de philosophie pendant trois ans, et prit quelque goût pour la chimie ; mais la passion de la peinture était toujours dominante chez lui ; parvenu à l'âge de dix-neuf ans, il insista de nouveau auprès de son père pour qu'il lui permît enfin de suivre la carrière de son choix. Mais M. le pasteur de la Rive, convaincu que le goût que manifestait son fils n'était qu'une fantaisie passagère, et désirant qu'il se vouât à la magistrature, exigea qu'il entrât dans l'auditoire de droit.

Le jeune homme plia encore sous la volonté de son père, mais le terme de sa première année de droit fut aussi celui de sa soumission. Il se refusa formellement à faire son premier examen, ne voulant pas s'engager davantage dans des études qui avaient tous les jours moins d'attrait pour lui, et qu'il était décidé à abandonner.

M. F. Tronchin, auquel le jeune de la Rive avait fait confidence de goûts qui prenaient le caractère d'une passion, parvint à ébranler son père ; il lui fut enfin permis de se vouer à la peinture.

Dans les premiers moments, il eut le désir d'être peintre d'histoire, mais un sentiment de modestie, qui fut toujours dominant dans son caractère, lui fit penser que la place étant déjà occupée par son ami Saint-Ours, il ne réussirait jamais à l'égaler ; et, suivant ce qu'il a écrit lui-même de ses premiers projets, il se persuada que l'étude du paysage était « la seule possible pour lui

dans le beau pays où la Providence l'avait fait naître.[1] »

Le chevalier de Facin possédait alors toute la confiance des artistes genevois ; de la Rive crut ne pouvoir mieux faire que de suivre ses conseils. Loin d'inviter le jeune peintre à étudier le paysage dans la nature même, il l'exhorta à se livrer exclusivement à l'étude et à la copie des tableaux flamands; Berghem devint l'objet le plus constant de son admiration, et le désir d'en faire de bonnes copies fut pendant quelque temps le dernier terme de son ambition. Mais le sentiment que la nature seule devait être le grand maître des peintres, se révéla enfin au jeune de la Rive, et, dès le printemps de 1773, il commença à faire, dans les beaux sites de nos environs, ces courses qui devaient remplir ses portefeuilles de si riches études. On est frappé, en lisant la notice que M. de la Rive a écrite sur lui-même, de la sévérité du jugement qu'il porte sur son talent; si ses ouvrages n'étaient pas là pour lui donner un démenti formel, on serait tenté de croire que, dans le commencement de sa carrière, les inspirations du génie artistique lui avaient été complétement étrangères. Je cite ce qu'il dit de lui: « Au mois de septembre 1773, MM. Girod et Ducros me proposèrent de faire une course en Savoie, pour dessiner des paysages d'après nature. Nous fûmes à Annecy, à Albi, à Rumilly, à Seyssel, et, au bout de trois semaines, je rapportai quelques mauvaises aquarelles qui me paraissaient des chefs-d'œuvre et dont je n'ai jamais su faire le moindre usage. Je ne savais point choisir, j'avais trop peu vu; mais un vrai talent, un peu de tact et de sentiment auraient suppléé à ce défaut d'expérience; mes

[1] *Notice biographique sur de la Rive*, par lui-même, p. 8.

deux compagnons n'en savaient guère plus que moi ; l'un (M. Girod), simple amateur, l'autre (M. Ducros), artiste commençant, hésitant, incertain, mais travailleur infatigable, et désirant avec ardeur de faire son chemin et sa fortune. Je les suivais comme un mouton sans avoir un avis à moi ; se mettaient-ils à l'ouvrage, je m'y mettais ; quittaient-ils, je quittais ; en un mot, j'étais parfaitement nul. Nous revînmes à l'atelier, et ce fut pour copier. L'année suivante nous fîmes encore un petit voyage d'études qui fut troublé par des pluies continuelles ; nous n'en rapportâmes rien, et cette vie dura jusque dans l'été de 1776. »

Ces paroles de M. de la Rive sur lui-même sont assurément un phénomène de modestie, dont je crois que la vie d'aucun peintre ne peut offrir l'exemple.

Le jeune Ducros partit alors pour Rome ; de la Rive désira l'accompagner, mais son père, redoutant l'influence des mœurs italiennes sur un caractère naturellement léger, lui refusa son consentement, tout en autorisant un autre plan de voyage.

De la Rive partit alors pour l'Allemagne ; il arriva à Manheim au mois de septembre 1776 ; il y passa dix mois, dessina à l'Académie et copia quelques beaux tableaux de l'école flamande, en particulier un grand Wouwermans. En juillet 1777, il se rendit à Dresde et y travailla aussi à l'Académie. M. Casanova, directeur de cet établissement, devina le jeune artiste, lui témoigna sa surprise de ce qu'il s'était borné jusqu'alors à faire des copies, et exigea de lui qu'il travaillât à quelques compositions. Il se décida, non sans une vive inquiétude, à retracer sur la toile une scène représentant une réunion

d'habitants de la campagne faisant un repas champêtre; ce tableau ne valait rien, mais l'auteur fut plus heureux dans d'autres essais.

De la Rive se maria à Dresde avec Mlle Théodora-Charlotte Godefroy, et revint à Genève en 1779; il commença dès lors ces courses d'études en Suisse et en Savoie qui, renouvelées chaque année, lui ont fourni les sujets de ses beaux et nombreux tableaux.

Il se voua aussi avec ardeur à l'étude des animaux; voici comment il s'exprime à ce sujet: «Je me mis à apprendre par cœur de très-belles études de bœufs et de vaches de Potter, et à force de les étudier, je me mis en état d'en dessiner passablement d'après nature. Je fis à cette époque des esquisses peintes de têtes de bœufs, de moutons, etc., que je me procurais dans mon atelier; c'est là le genre de travail qui m'a le plus avancé dans la suite.

« Nous passâmes, ma femme et moi, la plus grande partie de l'été de 1780 à Crissier, beau village à une lieue de Lausanne; c'est là que j'ai proprement commencé à étudier sérieusement la nature. La végétation était superbe dans les environs, et les troupeaux y étaient riches, abondants et variés. Je fis une quantité de belles études d'arbres et de rochers, et je dessinai et peignis beaucoup d'animaux et quelques figures. »

Le premier tableau de de la Rive que le public accueillit avec quelque faveur, fut une vue du petit lac de Scillan près de Nantua. M. François Tronchin en fit l'acquisition. Mais toujours sévère envers lui-même, de la Rive trouvait que ses tableaux manquaient d'air, de chaleur, de perspective aérienne, et que la couleur en

était trop noire, sans légèreté et sans transparence; il désira vivement aller réchauffer son génie sous le beau ciel d'Italie, et étudier les chefs-d'œuvre que renferme ce vaste musée des beaux-arts. Il se décida à ce voyage en 1784. Il commença par conduire Mme de la Rive en Saxe auprès de sa famille, revit à Dresde son ami et protecteur Casanova, et le consulta sur quelques tableaux qu'il avait apportés avec lui; Casanova, en ami véritable, ne lui cacha pas les défauts qui s'y trouvaient; il aurait désiré plus de simplicité dans les formes, plus de légèreté dans la couleur, plus de fermeté et de variété dans la touche, etc. « Mais tranquillisez-vous, lui dit-il, vous allez en Italie, trois mois de séjour à Rome vous découvriront les principes qui vous manquent; voyez Claude Lorrain et la nature de ce pays-là, et alors vous n'aurez plus besoin de mes avis. »

Avant d'aller en Italie, de la Rive parcourut la Hollande, et visita les chefs-d'œuvre que renferment ses collections; puis il passa à Prague, à Vienne, et, à l'entrée de l'hiver de 1784, il mit le pied sur ce sol italien où il devait éprouver de si vives jouissances. Venise lui fit connaître Titien, Paul Véronèse, Tintoret, les Bassan, les Palma, tous ces géants de la peinture qu'il n'avait connus jusqu'alors que de nom. Il arriva le 20 novembre à Rome, où il trouva ses amis Saint-Ours et Ducros. L'hiver et le printemps furent consacrés à peindre dans les musées; puis Tivoli, Frascati, Albano devinrent les lieux habituels de ses études d'après nature. Dans l'été, de la Rive fut à Naples, visita les temples de Pestum, puis revint à Rome. Il quitta cette ville le 12 mars 1786, s'arrêta à Florence, à Mantoue, à Vicence, et revint à Dresde. Il

rapportait avec lui quelques grands tableaux dans le style de Claude Lorrain, qu'il avait composés en Italie et qui reçurent l'approbation de Casanova. Enfin il arriva à Genève au mois de mai 1787:[1] il se fixa à Céligny auprès de son père, qui y était pasteur.

Riche des études qu'il avait faites en Italie et des souvenirs qu'il en avait rapportés, de la Rive recommença à travailler avec une nouvelle ardeur: le ton de sa couleur était entièrement changé, ses tableaux étaient devenus vaporeux, et toutes ses compositions tenaient du style historique.

Pendant les années 1787 et 1788, tous ses tableaux furent dans le genre italien, presque toujours ornés de traits d'histoire ou de poésie; c'étaient *les Gaulois découvrant l'aqua virginea près de Rome*, *Ulysse se présentant à Nausicaa après son naufrage*, des *Sacrifices*, etc. Plusieurs de ces tableaux, de grandes dimensions, passèrent dans des collections étrangères, en particulier dans les galeries des électeurs de Bavière. On conserve à Genève quatre ouvrages de cette manière, deux chez M. l'ancien syndic Naville,[2] deux chez M. Picot. Ce n'est pas à ces tableaux qu'est due la vraie réputation de de la Rive: un peintre n'obtient un succès durable et assuré que lorsqu'il est lui-même et qu'il est dans le vrai; or, les ouvrages de notre artiste à cette époque offrent un mélange de la nature suisse et de l'italienne, qui dénotait un esprit d'imitation manquant essentiellement d'originalité; il fallait qu'il oubliât l'Italie pour se pénétrer

[1] Il fut membre de la Société des Arts dès l'année 1787.
[2] Les figures en furent peintes par Saint-Ours.

des beautés de nos vallées et de nos montagnes. Il avait été retardé dans ses premières études par la mauvaise direction que lui avait imprimée le chevalier de Facin; plus tard Casanova lui avait aussi tracé une route trop exclusive; l'imagination de de la Rive devait finir par comprendre qu'il lui appartenait de créer une école nouvelle, en ne prenant pour guide que cette belle nature qu'il allait étudier chaque été dans les sites si variés de la Savoie et au pied de ces arbres magnifiques des environs de Bex, qu'il a si souvent reproduits dans ses paysages.

En 1788, de la Rive entra au Conseil des Deux-Cents, mais son caractère timide ne le portait pas à jouer un rôle politique. Il quitta à cette époque sa résidence de Céligny; le dernier tableau qu'il y ait fait représente un troupeau de vaches dans de très-grandes dimensions; il y avait ajouté, comme épisode, la jolie scène de Virgile: *Malo me petit Galatea.* Ce tableau, de 4 pieds 2 pouces de hauteur, sur 5 pieds 4 pouces de largeur, fut acheté par M. Tronchin des Délices; il a passé plus tard dans la collection de M. l'ancien syndic Masbou. [1]

Pendant les années 1789, 1790, 1791 et 1792, de la Rive fit un grand nombre de tableaux qui furent vendus en Angleterre, en Allemagne, en Russie et en France. Quelques-uns furent placés à Genève; ces ouvrages, qui représentent des sites du Valais, du Faucigny et du canton de Vaud, sont du nombre de ceux qui ont le plus

[1] M. Masbou l'acheta à Paris, à la vente du cabinet de M. Tronchin, en 1801: il fut adjugé au prix de 201 francs, ce qui n'était pas même la valeur du cadre. Les figures ont été repeintes par Tœpffer.

contribué à établir la réputation de de la Rive; il était devenu le peintre fidèle de la nature de son pays. En 1793, il passa l'été à L'Isle au-dessus de Morges, où il fit de superbes études d'arbres; c'est de cette époque que datent ses dessins lavés, qui acquirent une grande réputation; ils se vendaient avec plus de facilité que ses tableaux, et furent pour lui une précieuse ressource pendant les années de la révolution, où sa fortune avait éprouvé des pertes considérables.

Au mois de décembre 1794, de la Rive fut s'établir à Berne, où il passa les années 1795, 1796 et 1797; il y fit plus de vingt tableaux à l'huile et près de cent dessins.[1] En 1797, il revint à Genève et se fixa dans sa propriété de Presinge. En 1800, il se mit à graver à l'eau-forte,[2] et cette même année il fut à Paris. Ce voyage eut un résultat fâcheux pour lui. De la Rive avait un caractère bon et franc, mais il manquait quelquefois de tact dans ses rapports avec les hommes. En visitant les divers ateliers de peinture de Paris, il laissa percer son peu d'estime pour les paysagistes français: les artistes ne le lui pardonnèrent pas, et lorsque, l'année suivante, le cabinet de M. Tronchin fut mis en vente à Paris, ils furent unanimes à déclarer que les tableaux de de la Rive étaient sans mérite; il y en avait dix, tous capitaux. Un

[1] Je possède l'un de ces tableaux, qui avait été fait pour M. l'avoyer Freudenreich; c'est un coucher de soleil, un troupeau vient s'abreuver au bord d'un lac. Le prix moyen des tableaux de de la Rive, à cette époque, était de 50 à 60 louis.

[2] De la Rive a gravé à l'eau-forte des animaux et des têtes d'après Rembrandt; ses gravures sont pleines de vérité et de vie. (*Mémoire manuscrit sur la gravure*, de M. le professeur Picot-Mallet.)

de ces tableaux, peint en 1792, de 4 pieds 2 pouces de hauteur, sur 5 pieds 6 pouces de largeur, représentait un paysage orné de figures de villageois; plusieurs prennent leur repas sous un arbre, tandis que d'autres sont occupés à la fenaison autour de chars de foin; plusieurs groupes d'animaux animent encore ce paysage. Ce tableau, le plus important de tous, fut adjugé au prix de fr. 395, et aucun autre ne dépassa 201 fr. M. Benjamin Delessert et M. Masbou en achetèrent plusieurs.

De la Rive fut sensible à cet échec, mais il ne se découragea pas, et fit à la même époque (1801), pour M. le comte de Redern, un grand tableau de 7 pieds; c'est l'un de ses meilleurs ouvrages. En 1802, il exécuta un grand tableau qu'il méditait depuis longtemps, c'est la vue ou plutôt le portrait du Mont-Blanc vu de Sallanches; ce tableau, d'une vérité parfaite, dépourvu de tout accessoire, imposant par sa simplicité même, eut un grand succès à Genève, où il fut exposé : le public eut d'abord quelque peine à se familiariser avec la teinte foncée du ciel, à laquelle on n'est pas généralement habitué; mais ce bleu foncé est la représentation exacte de l'aspect du ciel des hautes Alpes; tous ceux qui avaient admiré le Mont-Blanc de Sallanches, certifièrent que la couleur était vraie, et le public se réconcilia avec le luxe d'outremer que l'artiste avait déployé. Ce tableau fut acheté par un prince Galitzin et transporté à Saint-Pétersbourg. Deux autres grandes compositions furent exposées dans le même temps; l'une, qui était une vue de Genève et de ses environs, fut envoyée à Naples; l'autre, représentant un paysage au soleil couchant, fut donnée par de la Rive à la Société des Arts; elle se voit dans les salles du Musée Rath.

Dans les années 1803 et 1804, de la Rive fit divers tableaux pour M. de Koschalef, le comte Golowkin et MM. Godefroy; ces ouvrages passèrent en Russie et à Hambourg. Il poursuivit ses travaux pendant les années suivantes et exécuta, entre autres, une vue prise sur la nouvelle route de Saint-Gingolph: ce tableau, l'un des meilleurs ouvrages du peintre, se voit chez M. Eynard-Lullin; il en fit aussi plusieurs pour l'impératrice Joséphine.

Au mois d'octobre 1813, une attaque de paralysie condamna de la Rive à l'inaction pendant plusieurs mois: peu à peu son état s'améliora, mais son travail dut nécessairement se ressentir de cette grave atteinte portée à une santé jusqu'alors vigoureuse: ses idées et ses conceptions, dit-il dans ses mémoires, devinrent dès lors plus lentes et plus pénibles.

En 1815 il vendit à M. Divett, de Londres, la plupart des tableaux qui se trouvaient encore dans son atelier, au nombre de onze. Il mourut le 7 octobre 1817.[1]

[1] On peut lire les notices suivantes sur de la Rive: 1° *Notice sur de la Rive, peintre paysagiste,* par le professeur Pictet (*Bibliothèque Universelle*, partie littéraire, t. VI, année 1817). — 2° *Notice sur P.-L. de la Rive,* par le professeur Pictet, président de la Société des Arts (*Collection des procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. I[er], p. 39). — 3° *Notice sur P.-L. de la Rive* (*Album de la Suisse romane*, t. IV, p. 8). Les détails qu'elles renferment sont en général empruntés aux *Notes diverses* laissées par de la Rive lui-même, manuscrit qui fut imprimé en 1832, à la demande de la Société des Arts. C'est aussi à cette source que j'ai puisé la plupart des faits mentionnés dans la présente notice. — [*4° *P.-L. de la Rive et les premières expositions de peinture à Genève* (*1769-1834*), par Ch. DuBois, Genève, 1868.]

S'il nous est permis de résumer notre opinion sur cet estimable artiste, nous dirons que de la Rive, sans être né homme de génie, a été cependant à Genève le créateur de cette école de paysage, qui a su puiser toutes ses inspirations dans l'étude consciencieuse de la nature, et qui a pris dès lors de si hautes proportions. De la Rive a reproduit avec une admirable vérité tous les sites de nos vallées. Ses arbres, d'un beau feuillé, sont toujours réunis de la manière la plus pittoresque; il sait animer ses scènes champêtres; ses animaux sont admirablement dessinés et toujours groupés naturellement; ses passages de bacs et de ponts sont parfaitement composés, mais les figures laissent fort à désirer; il a eu trop souvent la malheureuse pensée de les draper à l'antique. Si de la Rive fut quelques moments le peintre du Mont-Blanc, ce ne fut qu'un épisode dans sa carrière artistique; les plaines, les vallées, les bords des lacs, tels sont les sites que son talent s'était appropriés; mais il avait négligé les hautes Alpes: à d'autres devait appartenir l'honneur de les reproduire dans toute leur majesté.

Nous avons déjà indiqué que la plupart des tableaux de de la Rive se trouvaient en Russie, en Allemagne, en Angleterre, à Paris: on peut cependant en voir un assez grand nombre à Genève; j'en indiquerai quelques-uns.

Ainsi plusieurs beaux ouvrages de ce peintre sont conservés chez M. le pasteur Claparède-Perdriau, son petit-fils par alliance;[1] trois tableaux chez Mme Masbou; un chez M. Rigaud-de Constant; quatre chez Mlle de Tournes-

[1] M. de la Rive avait une fille unique, qui épousa M. Antoine Perdriau; elle mourut à ses premières couches. M. de la Rive supporta ce malheur avec la résignation d'un vrai chrétien.

Rilliet; un chez M. l'ancien syndic Rigaud; deux chez Mme Revilliod-Rilliet; deux au Musée Rath; un chez M. le docteur Butini (sujet tiré de la vallée d'Interlaken); deux chez M. l'ancien syndic Naville; deux chez M. Picot; plusieurs petits tableaux chez M. Micheli-Labat.

Nous possédons au Musée Rath un portrait de de la Rive peint par Saint-Ours, dont M. Deville a fait une excellente lithographie.[1]

De la Rive n'a formé qu'un seul élève, Auriol, dont il commença à diriger les études en 1793; mais il ne refusa jamais ses conseils aux artistes et aux nombreux amateurs qui les lui demandaient. Il fut souvent accompagné par quelques-uns d'entre eux dans les voyages pittoresques qu'il faisait pendant l'été. Je citerai dans ce nombre M. Philippe Revilliod, son parent, qui avait un talent remarquable pour le paysage au lavis. Mme Eynard-Châtelain, l'un des amateurs les plus distingués que nous ayons eus à Genève, fit aussi avec de la Rive quelques courses d'études dans les environs de Bex.[2]

§ 4. *Charles-Joseph Auriol.*

Auriol naquit le 13 novembre 1778.[3] Il manifesta dès son enfance un goût prononcé pour les beaux-arts; privé très-jeune des directions de son père, sa mère le confia aux soins de M. de la Rive. Sous tous les rap-

[1] *Album de la Suisse romane*, t. IV, p. 8. [* Ce portrait est aujourd'hui à la Société des Arts.]

[2] Nous possédons au Musée Rath un paysage à l'huile de Mme Eynard-Châtelain.

[3] Fils de Pierre-Elisée Auriol et d'Anne-Elisabeth Turrettini.

ports, elle ne pouvait faire un meilleur choix. Agé de quinze ans, il suivit son Mentor à Berne, où il s'était retiré en 1794. Sous la tutelle du maître bienveillant et habile qui dirigeait ses premiers essais, Auriol se voua avec ardeur au dessin. Un goût prononcé ne l'avait pas encore fixé définitivement à l'étude du paysage; il fut à Paris [1] et y travailla sous la direction de David. Il partit ensuite pour Rome, où il vécut dans la société des artistes les plus renommés. C'est à cette époque qu'il abandonna entièrement ses études comme peintre d'histoire, pour se vouer à la carrière de paysagiste; il conserva de ses travaux dans l'atelier de David une facilité et une correction dans le dessin de la figure, qui lui permirent d'animer ses paysages par des scènes bien composées. Il fit aussi quelquefois des portraits.

De retour à Genève, Auriol s'y maria. [2] Il consacra dès lors la plus grande partie de sa vie à la peinture, et fit beaucoup de tableaux que l'on retrouve dans diverses collections d'amateurs genevois. Il avait tout ce qu'il faut pour réussir. Il avait fait de bonnes études dirigées par des maîtres habiles; il avait vécu à Paris et à Rome au milieu d'artistes distingués, et cependant il n'a pas joui d'une grande réputation comme peintre. Peut-être son imagination l'entraîna-t-elle trop souvent, et se livra-t-il avec trop d'ardeur à l'ambition d'obtenir de la peinture des effets qu'il n'est pas toujours donné à l'art d'imiter avec succès. Quel est celui d'entre nous qui n'a pas été frappé de l'aspect que présentent parfois certains effets

[1] *Deux lettres sur l'état des arts à Genève*, imprimées en 1802.
[2] Avec Mlle Dunant (en 1811).

de lumière qui offrent quelque chose de fantastique? Le peintre qui en est témoin les admire, mais recule habituellement devant l'espérance de les reproduire. Auriol ne reculait pas, il allait plutôt au-devant de ces difficultés, et recherchait même ces effets accidentels que le public comprend rarement, parce qu'il n'en a pas été habituellement témoin. Si Auriol n'a pas réussi en cherchant à représenter ces effets hardis,[1] il a eu plus de succès dans la reproduction de scènes champêtres, qui lui ont fourni le sujet de jolis tableaux dans lesquels on admire les groupes de figures. Le genre qu'il a le mieux traité est celui des tableaux de neige. M. l'ancien syndic Masbou en possédait un qui est un chef-d'œuvre de ce genre; dans ses paysages d'été, les arbres laissent beaucoup à désirer.

Infatigable dans ses travaux, passionné pour l'art et toujours disposé à accueillir les avis dictés par l'intérêt que l'on portait à son talent, Auriol aurait probablement renoncé à ses expériences pittoresques, et il se fût attaché dans la suite de sa carrière à un genre de peinture auquel on aurait reconnu un vrai mérite; mais une maladie lente minait une santé très-forte en apparence. Un hiver passé à Nice donna à sa famille quelques espérances qui ne devaient pas durer longtemps. Il mourut le 28 mai 1834 à l'âge de 55 ans.[2]

Auriol était entré dans la Société des Arts en 1816. Chaque exposition avait été ornée de quelques-uns de

[1] Nous citerons un exemple des hardiesses d'Auriol. Tout le monde admire l'aspect des vergers au printemps; ces masses de fleurs blanches et roses, dont les arbres sont couronnés, produisent un coup d'œil enchanteur. Auriol tenta de reproduire cet effet; il ne réussit pas, il ne pouvait pas réussir.

[2] *Procès-verbaux des séances de la Société des Arts,* t. II, p. 211.

ses tableaux ; le Musée Rath en renferme plusieurs qu'il doit à sa générosité. Sa famille doit posséder de riches collections, résultats de nombreuses et consciencieuses études qu'il avait faites d'après nature.

§ 5. *Wolfgang-Adam Tœpffer.*

Ce peintre, aussi spirituel qu'original, naquit à Genève en 1766; il était fils de Georges-Christophe Tœpffer, habitant, et fut baptisé à l'église luthérienne le 20 mai.

Le goût du dessin s'empara de Tœpffer dès sa jeunesse. Dans le but de se vouer à l'état de graveur en taille-douce, il fut à Lausanne étudier cet art auprès d'un maître chargé alors de la gravure des planches de l'Encyclopédie. Tœpffer se rendit ensuite à Paris, et y travailla dans l'atelier du peintre Suvie. Il quitta cette ville lors des premières scènes orageuses de la révolution, et revint à Genève où il se maria. Ses études avaient été sérieuses, il était excellent dessinateur : aussi des leçons particulières devinrent pour lui une ressource utile; il y consacrait la plus grande partie de son temps, et gravait peu. Qu'il soit permis à l'un de ses anciens élèves de dire tout le charme qu'offraient ces leçons. Tœpffer n'était pas seulement un excellent maître; c'était en même temps un homme fort instruit, le conteur le plus original et le plus aimable; l'heure passée avec lui ne s'écoulait que trop vite; ses réflexions, les anecdotes qu'il contait en peu de mots et qu'il assaisonnait toujours de quelque trait spirituel qui les fixait dans la mémoire, donnaient un tel agrément à sa société, qu'on eût pris volontiers de

ses leçons pour le seul plaisir de jouir de sa piquante conversation.

A l'âge de 30 ans, Tœpffer, dominé complétement par le goût de la peinture, abandonna la gravure[1] et se consacra au dessin à l'aquarelle, à la sépia et à la peinture à l'huile. Doué d'un esprit original, juste appréciateur des ressources que la nature peut offrir aux peintres, il ne voulut s'astreindre à l'imitation d'aucune école. Les sites pittoresques de la Savoie, les mœurs simples de sa population, pauvre mais intéressante, telles furent les sources où Tœpffer puisa l'inspiration de presque tous ses tableaux qui, dans leur genre, furent souvent de vrais chefs-d'œuvre; la nature est prise sur le fait dans ces scènes familières de la campagne, et l'on peut dire que chaque figure offre la vérité d'un portrait. Je ne crois pas que jamais tableau de genre ait mieux représenté les mœurs d'un pays. Tœpffer ne se bornait pas, pour ses croquis de figures, aux courses qu'il faisait en été dans la Savoie; il les étudiait jusque dans nos marchés; nous l'avons vu bien souvent livré à cette occupation favorite sur la place du Molard; les paysans, au milieu de l'animation de leurs affaires, étaient surpris à la vue de cette figure sérieuse qui, un crayon et un livre à la main, les poursuivait de ses regards. Tous ces croquis, que Tœpffer

[1] Parmi les gravures faites par Tœpffer, on peut citer les portraits de Delolme, de l'impératrice Catherine II, de Charles XII et de Gustave III, rois de Suède; il avait gravé aussi deux beaux squelettes qui annonçaient un burin ferme et exercé. On lui doit encore plusieurs planches de la grande édition des voyages de de Saussure dans les Alpes. (*Mémoire manuscrit sur la gravure,* de M. le professeur Picot-Mallet.)

faisait avec une facilité remarquable, trouvaient ordinairement leur place dans quelqu'un de ses tableaux. Quelle variété n'offrent-ils pas dans les attitudes ! Quelle vérité dans tous les personnages ! On ne se lasse pas d'admirer le talent avec lequel il sait grouper un grand nombre de figures, et donner à chacune un caractère particulier. Ces diverses qualités se font bien remarquer dans le tableau que Tœpffer a donné au Musée Rath : il représente la sortie d'une église de campagne, un jour de neige; chaque fois qu'on le regarde, on est frappé de la variété et de la vérité de ces cent figures qui, en retournant dans leurs demeures, semblent encore s'entretenir de l'office.

Les lavis à la sépia de Tœpffer méritent d'être signalés comme classiques sous le rapport de la correction du dessin, des arbres, de leur élégance, et de l'art avec lequel ils sont groupés ; la richesse de détail des premiers plans est particulièrement remarquable ; notre peintre fut le premier qui fit connaître à Paris ce genre de dessins ; lorsqu'il commença à les exposer au Louvre, il n'y en avait point de semblables ; dès lors il reçut de Paris de nombreuses demandes de dessins pour des albums.[1]

Un des traits remarquables du talent de Tœpffer était son inépuisable fécondité dans la caricature. En France et en Angleterre il aurait été placé sous ce rapport à côté d'Hogarth. Aucun de nos contemporains n'a dû oublier l'effet prodigieux que produisirent à Genève ses tableaux de caricatures représentant des encans; ils contenaient des portraits si plaisants et si frappants de ressemblance,

[1] Tœpffer fut nommé membre de la Société des Arts le 10 octobre 1797.

qu'à l'exposition où ils étaient placés, une foule compacte les entourait toujours. Un jour Tœpffer, traversant la place de la Magdeleine, se trouva aux prises avec une espèce d'émeute provoquée par sa présence dans un quartier habité principalement par des fripières, qui se montraient fort irritées d'avoir été ridiculisées par lui dans ces peintures ; cette scène anima toujours plus sa verve satirique, et lui fournit le sujet de nouvelles caricatures.

Ami de de la Rive, qui l'avait précédé dans la carrière de peintre de paysage, Tœpffer l'accompagna souvent dans ses excursions et profita de ses directions et de ses conseils; mais son génie devait lui faire prendre une route différente; s'il fut inférieur à de la Rive comme coloriste, il fut plus vrai que lui dans la représentation des scènes villageoises, et sous ce rapport il sera difficilement égalé. Nous avons déjà dit, en parlant de Saint-Ours, que, lors du concordat, le gouvernement français avait mis au concours le sujet du rétablissement du culte. Tœpffer, comme il le disait lui-même, prit le programme à la lettre; il en résulta le tableau du *Curé qui revient au milieu de son troupeau;* le premier essai de cette composition est chez son gendre, M. Duval. Il a traité ce sujet du rétablissement du culte dans plus de vingt tableaux sous des formes variées.

Tœpffer plaça beaucoup de ses ouvrages en Allemagne, en France, en Danemark et en Suisse; il en fit aussi plusieurs pour la cour de Russie et pour l'impératrice Joséphine. Comparativement au grand nombre de ses productions, Genève en possède peu; cependant on peut voir, dans la collection de M. James Audéoud, neuf ta-

bleaux de choix, dans lesquels toutes les variétés du talent de notre artiste sont reproduites.[1] M. Duval en a réuni un très-grand nombre, parmi lesquels se retrouvent les premières pensées de plusieurs tableaux capitaux; on en voit aussi chez quelques amateurs, chez Mme Masbou, chez M. Saladin de Lubières, chez M. Butini, chez Mme Tronchin-Bertrand, chez MM. Barbey, Duval, ancien syndic, Maunoir, Eynard-Lullin, Romilly, Fazy-Pasteur, Rigaud, etc.

Lorsque Tœpffer exposa des tableaux à l'étranger, il reçut des distinctions flatteuses; au salon de Paris, en 1812, il obtint la grande médaille d'or décernée par l'empereur, et en 1830 il en reçut une à Berne pour la peinture de genre et de paysage.

Parvenu à un âge avancé, Tœpffer ne recula jamais devant le travail; son art, qui lui avait procuré tant de jouissances et de succès, devait encore apporter une distraction aux chagrins qui attristèrent sa vieillesse; heureux jusque-là dans toutes ses relations de famille, il voyait l'une de ses filles mariées à un de ses amis, protecteur éclairé des beaux-arts, et l'un de ses petits-fils se vouer avec succès à sa carrière; la réputation de son fils s'accroissait chaque jour et flattait vivement son cœur paternel; il était uni à une femme angélique, et entouré de nombreux amis qui appréciaient sa piquante et spirituelle conversation : tout semblait lui présager une vieillesse heureuse; mais sa compagne, atteinte de cécité, devait le précéder dans la tombe, et son fils lui

[1] *Catalogue de la collection des tableaux de M. James Audéoud*, p. 50 et suiv.

était enlevé au milieu de sa brillante carrière. Le vieillard supporta avec courage tous ces malheurs; toujours assidu au travail, il fut emporté subitement par une palpitation de cœur,[1] sa palette à la main, en face d'un tableau qu'il venait d'ébaucher.

Je ne m'étendrai pas davantage sur les souvenirs qu'a laissés Tœpffer, dans l'espérance qu'un artiste si éminent et qui avait de si nombreux amis trouvera un biographe digne de lui. Mais en terminant cette notice, je ne puis résister au désir de transcrire ce que Rodolphe Tœpffer écrivait sur son père en 1843.[2] Il sentait vivement les beautés de l'art, personne n'en a parlé mieux que lui ; il semble qu'il avait le pressentiment, lorsqu'il traçait ces lignes si touchantes, et où son admiration pour le talent de son père est si bien exprimée, qu'il ne pourrait pas rendre hommage à sa mémoire. Après avoir dépeint avec son talent de poète cette *zone basse* qui ceint les Alpes de Savoie, sur laquelle Genève est assise, et que de la Rive fut le premier à reproduire, il exprime nettement la pensée que Tœpffer lui paraît être l'interprète le plus franc et le plus complet du paysage savoyard, puis il ajoute :

« C'est ici le nom de mon père. Dois-je, à cause de cela, m'interdire de rendre hommage à un talent jugé désormais, et auquel, d'ailleurs, je me propose bien

[1] Le 10 août 1847. (*Journal de Genève* du 24 août.) [* Le portrait à l'huile de W.-A. Tœpffer, peint par lui-même, a été donné à la Société des Arts par M. Duval.]

[2] *Bibliothèque Universelle*, septembre 1843 [* article réimprimé dans le volume de *Mélanges*. — Voir aussi *Tœpffer le peintre*, par Ch. DuBois-Melly. Genève, 1857.]

moins d'assigner son rang que son caractère? Dois-je, seul parmi les appréciateurs de ce peintre à la fois aimable, spirituel et fin, qui, durant tant d'années, a soutenu de sa bonne part la réputation de notre école et agi si heureusement sur quelques-uns de ceux qui l'illustrent à cette heure, n'oser parler de lui, et parce que je suis son fils, garder à son égard un absolu silence? Peut-être, mais j'ai peine à m'y résoudre, et, des deux écueils entre lesquels me voici engagé, celui de sembler filialement immodeste, ou celui de paraître bien froidement discret, guidé par mon cœur, je choisis sans hésiter d'échouer au premier plutôt que d'aller seulement toucher au second.

« Oui, Tœpffer, mon père, ce vieillard qui, octogénaire tout à l'heure, pratique encore son art, et lui voue, en artiste fidèle, et la chaleur de ses derniers ans et le tribut de ses derniers loisirs, est parmi les paysagistes de notre école celui qui a été l'interprète le plus complet de ce paysage savoyard, dont nous-même, à vrai dire, nous n'avons appris qu'à son aide et sur ses traces à connaître et à apprécier la riche et piquante variété. Comment arriva-t-il, et tardivement encore, à sentir si vivement et à rendre avec un si heureux mélange de bon sens et de verve, de savoir et de facilité, la poésie familière des noces de village, des marchés, des foires, des sorties de messe, de ces scènes plus sérieuses aussi, où, à l'issue de la tourmente révolutionnaire, l'on replante la croix dans les villages, où le bon curé revoit son église, retrouve ses paroissiens, reçoit l'accueil des vieillards ses contemporains, des jeunes filles grandies pendant son exil, des marmots qu'il n'a pas baptisés, du mendiant, du chien..... c'est l'histoire du talent, de l'instinct, si l'on veut, qui va, qui

va, jusqu'à ce qu'il ait trouvé l'aliment inconnu encore qui est le sien. Le fait est que, graveur premièrement, et après que sa jeunesse s'est écoulée à Lausanne d'abord, à Paris ensuite, c'est à l'âge de vingt-cinq ans que mon père, revenu dans sa patrie, s'y livre avec ardeur dans nos environs à l'étude du paysage et de la figure, et qu'enfin, riche de matériaux, d'observations, de sujets, il s'essaie à peindre, se fait sa manière, et produit ce grand nombre de compositions, qui toutes portent le sceau d'un esprit original, fin, gai, inventif, ami de la grâce, amant du pittoresque, et qui, dans le spectacle journalier des marchés, des foires, des hôtelleries, dans le commerce aimé des attelages, des curés, des noces et des marchands forains, s'est profondément imprégné de tout ce qui attache, de tout ce qui plaît, de tout ce qui fait penser ou sourire dans le paysage comme dans le manant de l'humble Savoie. C'est ceci seulement que nous avions à cœur de constater avant de quitter cette zone basse de Savoie qui, on le voit et nous n'avons garde de le dissimuler, a plus d'un titre à notre prédilection. »

§ 6. *Jean-Daniel Huber.*

Dans la précédente partie[1] j'ai parlé de Jean Huber, qui, par ses tableaux de genre aussi vrais que spirituels, fut le premier peintre qui fit connaître à Genève le paysage animé de personnages et d'animaux. Huber avait laissé deux fils, François, le célèbre aveugle, si connu par son ouvrage sur les abeilles, et Jean-Daniel, qui hérita

[1] Voir p. 156.

d'une partie du talent paternel. C'est à ce dernier que je vais consacrer cet article.

Jean-Daniel Huber naquit le 9 octobre 1754; témoin des talents si variés de son père et de sa passion pour les beaux-arts, le jeune homme ne tarda pas à éprouver les mêmes goûts; son père, tout en dirigeant ses premières études de dessin, le confia aux soins de M. le chevalier de Facin. Mais le jeune Huber chercha plus à satisfaire un goût, qu'à se faire une vocation. Aussi cultiva-t-il toujours la peinture en amateur; de là son peu de suite dans ses travaux, et ces négligences dans l'exécution de quelques-uns de ses tableaux qu'on peut lui reprocher comme à son père.

Le goût dominant d'Huber pour les arts le conduisit très-jeune à Rome; mais des intérêts de cœur l'y occupèrent plus que ses travaux de peinture; il s'y maria en 1774.[1]

De retour d'Italie, il consacra encore plusieurs années à des voyages lointains et séjourna peu à Genève. Son goût pour l'étude de la nature l'engagea à visiter souvent les beaux sites du canton de Vaud et de l'Oberland bernois. De 1787 à 1794 en particulier, il travailla prodigieusement, mais pour lui seul, par passion pour l'art, comme son père, tout en prenant la peinture plus au sérieux. Les étés étaient consacrés aux études dans les montagnes, l'hiver il venait peindre à Cour, près de Lausanne, où sa famille s'était réfugiée loin des agitations politiques de Genève.

De retour dans son pays après un second séjour en

[1] Avec Mlle Isabelle Ludovisi.

Italie, il se fixa à la campagne, où il se consacra de nouveau à la peinture et particulièrement à des études d'animaux d'après nature : étude patiente et laborieuse, qu'il poursuivait encore avec passion dans un âge avancé, sans autre but que l'art pour l'art lui-même.

Devenu aveugle à l'âge de quatre-vingts ans, il supporta cette infirmité avec un courage et une résignation admirables, et ce qu'il y a de frappant, c'est que dans sa conversation originale, spirituelle et remplie de souvenirs, la peinture paraissait être ce qui l'occupait le moins, et son esprit toujours actif cherchait ailleurs un intérêt nouveau.

S'il parlait encore quelquefois de peinture, il ne citait jamais ses tableaux qui étaient généralement peu connus. Une circonstance fortuite en a fait retrouver la plus grande partie. Par suite de son insouciance naturelle et du peu de prix qu'il attachait à ses ouvrages, il les avait abandonnés au fond d'un grenier, où ils restèrent entièrement oubliés : son fils, M. Huber-Saladin, remarqua un jour chez lui une toile peinte dont on avait recouvert un vieux meuble; cette toile lui parut un tableau. On lui dit qu'elle avait été prise dans un grenier; M. Huber-Saladin s'empressa d'y faire des recherches; il y trouva soixante toiles roulées, dans un état de détérioration qui ne permit d'en sauver que les deux tiers ; c'était le résultat des travaux faits dans l'Oberland et à Lausanne. Ces tableaux, restaurés et encadrés, furent placés par M. Huber-Saladin dans un petit musée qu'il leur consacra dans sa campagne de Mont-Fleuri.[1]

[1] Située dans la commune de Versoix. M. Huber-Saladin ayant fixé son domicile à Paris, y a fait transporter la plus grande partie de ces tableaux.

L'auteur de ces ouvrages en avait complétement perdu le souvenir; ne pouvant les voir, il se les faisait raconter. Ces tableaux, qui dataient de quarante ans, s'étaient tellement effacés de sa mémoire, qu'il avait peine à se les rappeler, même lorsqu'on les lui décrivait. Cet abandon dans lequel Huber avait laissé ses ouvrages capitaux, explique comment sa réputation ne s'étendit pas davantage; il n'avait été connu jusqu'alors que par quelques tableaux de peu de valeur. La collection que possède M. Huber-Saladin permet actuellement d'apprécier le vrai talent de l'artiste.*

On y reconnaît deux manières, qui sembleraient sorties de deux mains différentes. Dans les premiers ouvrages, on retrouve l'école de son père; la touche est la même, mais les sujets sont plus champêtres et plus près de la nature pastorale. La vérité et le naturel distinguent ces premiers ouvrages; l'un des plus remarquables représente une jolie scène savoyarde : c'est une espèce de *Fanchon la vielleuse* au milieu d'une famille de paysans; ce tableau est plein de grâce, et plus fini que ne le sont ordinairement les œuvres d'Huber.

La seconde manière est toute suisse, et a produit, à mon avis, les œuvres les plus remarquables de ce peintre. Plusieurs de ces tableaux sont d'une grande dimension; deux représentent des foires de bestiaux; d'autres des départs de vaches pour les montagnes, et leur retour; composition, figures, animaux sont également admirables; il y a une vérité dans toutes ces scènes, qui mériterait à Huber le titre de *peintre de l'Oberland :* la na-

* Le chevalier Henin a donné au Musée Rath un tableau de J.-D. Huber représentant un marché.

ture suisse s'y montre dans tout son grandiose. Je le répète, les scènes pastorales y sont rendues avec la plus grande vérité; et quant à moi, qui ai parcouru souvent la Suisse allemande, rien ne m'a rappelé l'aspect animé de ce pays autant que la vue de ces tableaux; on passe sur certaines négligences pour se livrer à l'impression générale que produit l'ensemble du sujet. Après avoir fait la part de l'éloge, nous dirons cependant que la couleur du paysage et le dessin des arbres laissent fort à désirer.

M. Huber a laissé un grand nombre de portefeuilles, renfermant surtout des études d'animaux à la gouache, à l'aquarelle et à la plume, toutes d'une correction admirable; il serait difficile de trouver rien de plus parfait dans ce genre. Nous pensons que, si M. Huber-Saladin se décidait un jour à les faire graver, cette collection, tout en honorant la mémoire de son père, serait en même temps d'une grande utilité pour les arts.[1]

Jean-Daniel Huber est mort le 31 janvier 1845.[2]

§ 7. *Jacques-Laurent Agasse.*

M. Agasse étant domicilié depuis fort longtemps à l'étranger, il m'a été difficile de me procurer des renseigne-

[1] J'ai appris de M. Joseph Burdallet que M. Huber avait eu un grand talent pour la gravure à l'eau-forte. Il a gravé dans ce genre des études d'animaux qui sont très-remarquables. M. Burdallet en possède une trentaine; mais il croit qu'il doit en exister un plus grand nombre. M. Huber proposa à M. Burdallet, il y a bien des années, de graver des fonds de paysage, comme accessoires, sur des planches d'études d'animaux; cette proposition n'eut pas de suite.

[2] *Notice manuscrite sur MM. Jean et Jean-Daniel Huber*, par H****.

ments sur sa vie et ses ouvrages; cependant, je ne devais pas omettre de parler d'un artiste qui fait un si grand honneur à son pays; je réclame l'indulgence des lecteurs pour une notice qui sera sûrement fort incomplète.

Jacques-Laurent Agasse naquit à Genève le 24 mars 1767 : il était fils de Philippe Agasse[1] et de Catherine Audéoud. Dès l'âge le plus tendre, il s'occupa avec ardeur de l'étude du dessin et surtout de celle de la figure. L'ouvrage de Buffon étant tombé de bonne heure entre ses mains, fit naître chez lui le goût de l'histoire naturelle, qui devint ensuite sa passion dominante; il s'y livra tout entier, et joignit à l'étude anatomique des animaux, l'observation constante de leurs mœurs. Il les dessinait en même temps avec une vérité et une correction si remarquables, qu'on pouvait préjuger dès lors ce que deviendrait son talent.

Favorisé par une position heureuse, Agasse fut à Paris, où il suivit pendant plusieurs années l'école de David. Il revint dans sa patrie à l'époque où les embarras financiers de la France avaient compromis les fortunes genevoises; ses parents subissaient à cet égard la loi commune, ce qui lui fit prendre la résolution de changer sa position d'amateur de peinture contre celle d'artiste, et de se rendre en Angleterre. Il partit pour ce pays à la fin d'octobre 1800. Son caractère, étranger à toute autre ambition que celle du perfectionnement de son art, fut apprécié par deux seigneurs, lord Rivers et lord Chie-

[1] Philippe, père de Jacques-Laurent Agasse, était fils d'Etienne, qui fut reçu bourgeois le 15 décembre 1742. Etienne, père de Philippe, était fils d'Etienne, d'Aberdeen en Ecosse. (Renseignements de la Chancellerie de Genève.)

field, qui le firent connaître au régent, depuis Georges IV; il peignit sous les yeux de ce prince plusieurs tableaux qui sont placés au palais de Windsor.

Excellent dessinateur, passionné pour les animaux et particulièrement pour les chevaux dont il s'occupait sans cesse, Agasse les reproduisait avec une telle vérité, qu'on l'a appelé *le peintre de la nature.* Il était expert en matière d'équitation, aussi remarque-t-on dans ses tableaux une harmonie parfaite de mouvements entre les chevaux et ceux qui les montent. Il était souvent frappé de l'absence de cette harmonie dans les œuvres modernes, et il admirait au contraire avec quel art les anciens l'avaient observée; il citait à ce sujet Phidias dans les frises du Parthénon.

Revenons aux travaux de peinture d'Agasse. Ses études de chevaux et de chiens sont ce qui a été fait de plus parfait en ce genre. M. Massot, qui était fort lié avec lui, m'a raconté qu'Horace Vernet, au retour d'un voyage en Angleterre où il avait vu cet artiste, lui avait dit: « Agasse se trompe quelquefois sur la couleur, mais il dessine les animaux comme personne ne l'a fait avant lui. »

La connaissance approfondie que cet artiste possède des mœurs et des habitudes des animaux, lui permet de les grouper toujours de la manière la plus naturelle, ce qui donne à ses tableaux une vie remarquable. Nous possédons à Genève quelques-uns de ses ouvrages qui peuvent servir de preuves à cette assertion. On en voit, en particulier, trois chez M. James Audéoud;[1] l'un représente *le Marché aux chevaux de Smithfield à Londres.*

[1] *Catal. des tableaux de la collect. de M. J. Audéoud*, p. 6 et 7.

L'encombrement qui a lieu sur cette place les jours de cette espèce de foire, et le mouvement qui y règne, y sont admirablement représentés. Ce tableau, gravé à Londres par F.-C. et C. Lewis, est considéré par son auteur comme l'une de ses œuvres capitales.

M. Saladin de Lubières possède un tableau d'Agasse du même genre, représentant *la Foire de Gaillard*. M. l'ancien syndic Masbou, ami particulier de ce peintre, en avait aussi quelques-uns de grandes dimensions : je citerai en particulier *la Cour du maquignon* et celle du *Manége*, un *Intérieur d'écurie*, et un joli tableau de genre qui représente des *Enfants jouant dans un bois*. M. Duval-Tœpffer possède près de quarante tableaux ou études d'animaux par Agasse ; c'est peut-être la collection de ce genre la plus complète qui existe. M. Audéoud-Chevrier, M. Marcet, M. Romilly et d'autres amateurs ont aussi des ouvrages de ce maître ; au Musée Rath il y en a deux, donnés par M. l'ancien syndic Masbou. Mlle Agasse possède une fort belle collection d'études d'animaux exotiques peints en Angleterre par son frère, d'après l'animal vivant, et une tête de grandeur naturelle, peinte à l'huile, représentant une jeune fille qui rit; il est impossible de reproduire le rire avec plus de vérité et sans grimace.

Agasse a eu également un talent particulier pour peindre les enfants, dont il aimait à s'entourer; un des plus jolis tableaux de genre qu'il ait faits, représente un enfant occupé à apprendre sa leçon du matin ; c'est une charmante petite tête blonde : sur chaque trait du visage sont empreints l'ennui et l'angoisse que cause une leçon difficile; d'une main l'enfant tient un livre, de l'autre il

se gratte la tête ; toute cette petite figure est admirable de vérité et d'expression. A côté de l'enfant est une jatte pleine de lait, qui atteste qu'il ne pourra déjeuner que lorsque la leçon aura été récitée : un vieux chat attend patiemment sa part du déjeuner. Ce tableau, actuellement à Londres, a été gravé par R. Seyer, sous le titre de *The hard word* (le mot difficile). Agasse a fait aussi quelques portraits, mais la ressemblance n'en est pas toujours frappante.

Les personnes qui étaient autrefois en relation intime avec ce peintre ont conservé pour lui les sentiments les plus affectueux ; elles n'ont point oublié tout ce que son caractère a d'aimable et de bon. Passionné pour le genre auquel il s'était voué, d'un esprit méditatif et observateur, Agasse se laissait souvent absorber entièrement par la pensée du perfectionnement de son art, et négligeait quelquefois ses propres intérêts. Il est actuellement dans sa 81me année; fixé définitivement en Angleterre, il y vit entouré de nombreux amis admirateurs de son talent. Sa place est marquée désormais au premier rang comme peintre d'animaux.[1]

§ 8. *Jean-Jacques Chalon l'aîné.*

M. Chalon l'aîné,* peintre distingué, fixé dès sa jeunesse en Angleterre, où il est connu sous le nom de John

[1] M. Agasse a été nommé associé honoraire de la Société des Arts en 1823. [* Il est mort à Londres le 27 décembre 1849. Son portrait, d'après Massot, a été lithographié par M. Barth. Menn, en 1864, pour la Société des Amis des Beaux-Arts de Genève.]

* Mort en 1854.

Chalon, est fils de Jean-Jacques Chalon, maître horloger, qui fut admis à la bourgeoisie de Genève le 4 avril 1770, et partit en 1782 pour l'Irlande, emmenant avec lui ses enfants. Il s'établit plus tard à Londres avec sa famille, et fut naturalisé Anglais. Les Genevois ont toujours reçu un accueil bienveillant dans cette maison. M. Chalon obtint une place de professeur de langue française dans un collége militaire. Ses deux fils se consacrèrent à la peinture; l'aîné, qui fait l'objet de cette notice, se voua au paysage et au tableau de genre. Ses ouvrages (de l'école anglaise moderne) ont toujours obtenu un grand succès. Ils sont bien composés et d'une excellente couleur; je ne crois pas qu'il y en ait à Genève; le prix en est fort élevé. Les Genevois qui étaient à Londres en 1846 ont pu voir à l'exposition deux tableaux de ce peintre : l'un représente la *Naissance du Christ annoncée aux bergers ;* l'autre, une *Course de voiture (a morning drive)* autour des remparts d'Utrecht. Plusieurs amateurs genevois possèdent une jolie lithographie faite par lui : c'est une vue de la Corraterie, dont le sujet principal est la terrasse de la maison de Saussure avec son couronnement d'arbres. Il est difficile de mieux faire.

Je parlerai, dans la partie suivante, de M. Chalon le cadet (Alfred-Edouard),* qui envoya, en 1838, à la Classe des Beaux-Arts la gravure de l'excellent portrait qu'il avait fait de la reine Victoria. M. Chalon l'aîné est, ainsi que son frère, membre de l'Académie royale des Beaux-Arts de Londres. Je regrette de n'avoir pu me procurer plus de renseignements sur le compte de cet artiste.

* Mort à Kensington, près Londres, le 3 octobre 1860, à l'âge de 81 ans.

§ 9. *Louis-Auguste Brun.*

Louis-Auguste Brun, connu sous le nom de Brun de Versoix, où il avait une propriété,[1] fut l'un des disciples du chevalier de Facin. Il trouva en de la Rive un ami qui l'encouragea dans sa carrière, et, sans être son élève, il fut admis à travailler souvent dans son atelier à Genève, aussi bien qu'à Manheim et à Dresde.[2]

Brun peignit en général les chasses, et sut y mettre beaucoup de mouvement; ses chevaux étaient correctement dessinés et bien peints; ses ouvrages tenaient du style de Wouwermans, qu'il avait beaucoup étudié d'après les conseils de son premier maître. J'ai vu de lui plusieurs tableaux qui furent mis en vente après sa mort; je fus particulièrement frappé d'une chasse au faucon au milieu d'une campagne brûlée par un soleil ardent. Tout amateur aurait été heureux d'avoir ce tableau dans son cabinet.

Brun passait pour être un excellent connaisseur de tableaux des anciens maîtres.[3]

§ 10. *Gautier.*

Gautier faisait ses études à Rome en même temps que Saint-Ours et Ducros : ses premiers essais de peinture

[1] M. Brun avait épousé Mlle Dunant. Sa propriété à Versoix était celle que possède actuellement M. Beaumont-Trembley. Il avait été maire de cette commune sous le régime français.

[2] *Lettre sur l'exposition de 1789*, dans le *Journal de Genève* du 17 octobre 1789. M. Eynard-Lullin possède un tableau de de la Rive représentant une forêt que traverse une chasse; les chevaux et les figures ont été peints par Brun.

[3] *Lettres sur l'état des arts à Genève,* publiées en 1802.

firent présager un artiste distingué. On écrivait de Rome au *Conservateur suisse :* « M. Gautier, de Genève, est un artiste plein d'espérance, qui, sur les pas d'un Vernet, semble fixé aux marines. »[1]

Il plaça trois tableaux à l'exposition qui eut lieu à Genève en 1789; l'un représentait une vue de Frascati au soleil levant, un autre les environs de Tivoli, le troisième une vue du château de l'Œuf, effet du matin par un temps de brouillard. Ces trois ouvrages, particulièrement le dernier, furent jugés très-favorablement par les artistes et les amateurs de Genève.

On trouvait que le séjour de Gautier en Italie lui avait donné « le sentiment du grand qui influait sur tous ses travaux.[2] » Mais une mort prématurée mit un terme aux espérances qu'il avait fait naître. Gautier a laissé peu de tableaux.

§ 11. *François Ramu.*

La première école genevoise a compté un peintre d'intérieur, qui a laissé à Genève des ouvrages de quelque mérite.

François Ramu, originaire du canton de Neuchâtel, contemporain de de la Rive et de Saint-Ours, commença par peindre quelques décorations d'appartements; il désira substituer la palette à l'huile à la palette en détrempe, fit quelques tableaux d'intérieur, et parvint à en placer plusieurs : un travail assidu lui permit de consa-

[1] *Conservateur suisse*, t. II, p. 373.

[2] *Lettre sur le salon*, dans le *Journal de Genève* du 17 octobre 1789.

crer une partie de son temps à donner des leçons. Dès ce moment, Ramu abandonna la décoration et se consacra à l'enseignement; il profitait du temps que lui laissaient ses leçons pour s'occuper de peinture. Il fit plusieurs tableaux d'intérieur qui dénotaient du talent; il trouva dans M. Massot un ami sincère, qui l'encouragea et se chargea de peindre les figures qui animaient ses tableaux.

Quelques-uns des intérieurs de Ramu se vendirent hors de Genève. Toutefois sa réputation ne s'étendit jamais fort loin. Je cite, tout en signalant l'exagération de l'éloge, les termes dans lesquels le *Conservateur suisse* parlait de cet artiste : [1] « M. Ramu, de Neuchâtel, établi à Genève, peintre rempli de feu et de génie, a un talent particulier pour peindre les intérieurs de vieux châteaux, de magasins, de fermes, etc. Il peint aussi le paysage très-agréablement et les eaux avec une vérité unique. »

Le fait est que Ramu a eu quelque talent pour représenter les intérieurs. Il était né peintre, mais il avait commencé la peinture trop tard. Le Musée possède l'un de ses tableaux :[2] c'est l'intérieur d'une ferme, où un malade reçoit la visite du médecin. Les figures, de fort petite dimension, sont de Massot.

§ 12. *Firmin Massot.*

Un jeune homme aux cheveux frisés et à la figure douce et aimable passait, il y a 68 ans, dans les rues basses devant un magasin de droguerie appartenant à un

[1] *Conservateur suisse,* t. I[er], p. 342.
[2] Tableau donné par M. l'ancien syndic Rigaud.

M. Coutau. Des papiers crayonnés en rouge tombèrent de sa poche ; M. Coutau les releva et appela l'enfant. En les lui restituant, il y jeta un coup d'œil; parmi ces feuilles éparses il en distingua quelques-unes sur lesquelles étaient représentées des scènes diverses. Ces dessins paraissaient le résultat du travail d'une imagination enfantine; ils représentaient des scènes tirées du roman du *Doyen de Killerine ;* la grâce de ces petites compositions frappa M. Coutau; l'enfant lui dit qu'il était apprenti horloger et qu'il se nommait Firmin Massot.[1]

M. Coutau fit entrer l'enfant dans son magasin, et le combla de joie en lui donnant un sac qu'il avait rempli de crayons rouges (appelés alors *sanguines*). Il lui demanda en retour de lui laisser pendant quelque temps ces feuilles dessinées. M. Coutau connaissait M. Boisdechesne, aïeul maternel du jeune Massot ; il lui porta aussitôt les œuvres du petit Firmin. Les entrailles du grand-père s'émurent à la vue des chefs-d'œuvre de son petit-fils; il le fit venir auprès de lui, et en obtint l'aveu de son dégoût pour la profession d'horloger à laquelle son père le destinait, tandis que le dessin avait pour lui un attrait irrésistible. M. Massot le père, horloger sans fortune, se montra peu disposé à condescendre à ce qu'il regardait comme une fantaisie d'enfant ; mais le grand-père insista et s'engagea à faire les frais des premières années d'étude de son petit-fils; l'enfant fut aussitôt placé à l'école de dessin.

[1] Firmin Massot, fils d'André Massot, natif, et de Marie Boisdechesne, né le 5 mai 1766, petit-fils du sieur Massot dit Champagne, venu à Genève à la révocation de l'édit de Nantes. (Voir *Mémoires de la Société d'Histoire*, t. V, p. 75.)

Dès la première année il fit de grands progrès, fut admis à travailler à l'académie d'après nature, et obtint le second prix : l'année suivante il remporta le premier. Il ne tarda pas à se faire une certaine réputation, et commença à donner quelques leçons. La carrière de l'enseignement s'étendit rapidement pour lui; il devint bientôt le maître à la mode, et employa ainsi en leçons treize ou quatorze ans de sa vie. Le temps qu'il ne donnait pas à l'enseignement, était consacré à l'étude et à crayonner quelques portraits.

Massot avait une sœur,[1] son aînée de cinq ans, qui contribua beaucoup à ses premiers progrès; elle dessinait avec goût, et encourageait son frère. Elle avait appris d'un artiste français, M. Carval,[2] à faire de petits portraits à la pointe d'argent sur de la peau d'âne préparée avec un mordant : les chairs et les vêtements étaient légèrement coloriés. Massot se réunit à sa sœur pour ce genre de travail, et ils firent l'un et l'autre un grand nombre de ces portraits. Ils étaient touchés avec esprit et avaient le mérite de la ressemblance : on en retrouve dans la plupart des familles genevoises.[3] Mlle Massot avait aussi essayé le pastel ; elle tenta également de peindre à l'huile, mais elle finit par se vouer uniquement à la miniature.

Revenons à Firmin. Tout en donnant des leçons, il

[1] Mlle Massot épousa plus tard M. Schenker, habile graveur genevois. Voir ci-après, chap. IV.

[2] M. Carval était un Français, momentanément à Genève à la suite d'un duel qui l'avait obligé de quitter la France.

[3] Je possède plusieurs de ces portraits de personnages de tout âge.

s'essayait à l'huile. Quoiqu'il ne fût point dirigé dans ce genre de travail, il y persévéra, et à l'exposition de 1789, il présenta au public le résultat de ses essais d'après nature. Ils furent accueillis avec faveur; Massot était né peintre portraitiste, et son talent devait promptement se révéler. Quoiqu'encouragé à Genève, il sentit que le séjour de l'Italie lui était nécessaire, et il accompagna M. le conseiller Jalabert dans un voyage que ce magistrat fit à Rome, à Naples et à Venise. Pendant ce voyage, son temps fut partagé entre l'étude de l'antique et des tableaux de maîtres; il fit aussi d'après nature un grand nombre de croquis, des costumes et des scènes de mœurs qui s'offraient à lui. Ces dessins étaient destinés à M. Jalabert, mais cette collection fut volée à Bologne.

De retour à Genève, Massot se voua exclusivement à la peinture du portrait à l'huile. A l'exposition de 1802, le genre si gracieux de son talent fut entièrement révélé au public par le portrait de sa belle-sœur, Mlle Mégevand, délicieuse figure qu'il rendit avec un naturel et une grâce tout particuliers; c'était un portrait en trois quarts de fort petite dimension. Mlle Mégevand brodait, tout était simple, la pose aussi bien que les accessoires; ce portrait fit fureur, et dans le salon d'exposition la foule s'en rapprochait constamment. Dès ce moment, la plupart des femmes voulurent être peintes par Massot; il devint et resta le peintre à la mode; il n'est presque pas de famille aisée où l'on ne trouve de ses portraits; on était sûr d'avance d'une ressemblance parfaite et toujours gracieuse. Massot fit aussi dès lors un grand nombre de portraits d'enfants; plusieurs de ses ouvrages pourraient être considérés comme des tableaux de cabinet; les fi-

gures y sont groupées avec une grâce parfaite; ils ne laissent qu'un seul regret, c'est que Massot ait renoncé à la pensée de travailler sur des sujets d'imagination, ce qui lui eût valu peut-être le titre d'*Albane genevois.*

Si Massot eut un succès constant dans ses portraits de dimensions moyennes, il n'eut pas le même bonheur dans l'essai qu'il fit de peindre de grandeur naturelle. Il voulut donner à la république, en 1815, le portrait en pied du colonel de Sonnenberg; le portrait était ressemblant, toutefois le tableau ne réussit pas.[1]

Les œuvres les plus distinguées de Massot datent en général de 1805 à 1810. Parmi les portraits de cette époque je citerai ceux, en pied, de M. le conseiller de la Rive-Rilliet et de M. Doxat-Martin; ceux, en trois quarts, de M. et de Mme Rigaud-Martin, etc. Plus tard il fit de charmants portraits de jeunes filles et d'enfants, entre autres ceux des trois filles de M. Saladin de Crans réunies dans un seul tableau, et de celles de M. Saladin de Lubières, ainsi que celui de la petite princesse de Lubomirska. Tous les fonds de ces tableaux étaient dus à l'habile pinceau de Tœpffer, ce qui contribuait à en augmenter le mérite.

Massot fit vingt-six portraits de l'impératrice Joséphine; quelques-unes de ces copies se ressentent de l'ennui qu'éprouvait le peintre à reproduire si souvent les mêmes traits : il finissait par les faire un peu en fabrique. Il fit aussi plusieurs fois le portrait de la reine

[1] Je ne connais de lui qu'un autre portrait de grandeur naturelle, celui de M. Muller, roi de l'Arquebuse et de la Carabine, dans la grande salle de la Coulouvrenière. [* Le portrait du colonel de Sonnenberg est au Musée Rath.]

Hortense, et celui de la duchesse de Courlande; il est bien peu d'étrangers résidant à Genève qui n'aient désiré se faire peindre par Massot.

Il fut appelé en Angleterre, il y a quelques années, pour faire des portraits dans diverses familles de la noblesse, et en particulier chez le comte de Breadalbane, mais un malheur de famille[1] le rappela promptement à Genève.

Massot fut intimement lié avec de la Rive, Tœpffer et Agasse, et il figure, ainsi que ces peintres, parmi les artistes qui font le plus d'honneur à la première école de peinture genevoise. Ses portraits, lorsqu'ils n'auront plus l'intérêt de la ressemblance, conserveront toujours un grand prix par la délicatesse et la grâce de la peinture, et ils prendront nécessairement place dans diverses collections.

Massot n'a fait qu'un élève, Mme Munier-Romilly : [*] mais je me réserve de parler de ce beau talent lorsque j'arriverai à la nouvelle école genevoise.

Je n'ai point compté donner ici une biographie complète de Massot; aussi, Messieurs, je m'arrête, car en recueillant quelques souvenirs sur cet artiste distingué, je ne dois pas oublier la réserve commandée lorsqu'on parle des peintres vivants.[2]

[1] La mort inopinée de son gendre, M. le baron de Geer.

* Décédée en février 1875, à l'âge de 87 ans.

[2] M. Massot a été nommé membre de la Société des Arts le 8 mai 1800. [* Il est mort le 16 mai 1849. La Société des Arts possède deux portraits de Massot, peints au pastel et donnés, l'un par Mlle Mérienne, l'autre par Mme Munier-Romilly. — Voir *Firmin Massot*, par Charles DuBois. Genève, 1860.]

§ 13. *François Ferrière.*

François Ferrière,[1] qui fut peintre en émail dans sa jeunesse, se distingua ensuite comme peintre à l'huile dans divers genres, le portrait, l'imitation des natures mortes, les paysages et les tableaux de genre. Il naquit à Genève le 11 juillet 1753. Il suivit avec succès les classes du collége, et manifesta un goût si prononcé pour le dessin, que sa famille l'envoya à Paris en 1770 pour s'y livrer à des études suivies. Il revint plus tard à Genève, s'y maria[2] et y exerça son art avec succès, particulièrement dans le genre du portrait.

A l'époque de la révolution, il quitta Genève et se rendit en Angleterre, où pendant douze ans il eut un grand succès comme peintre de portraits en miniature à l'huile; il fit en particulier ceux de la famille royale.

En 1805 il se décida à aller se fixer en Russie, où son mérite fut aussitôt apprécié par les artistes et par les vrais amateurs. Les gens du monde, surtout les dames, ne lui rendirent pas immédiatement justice; car, scrupuleux imitateur de la nature, il reproduisait les figures exactement telles qu'il les voyait; aussi n'était-on pas toujours satisfait de son propre portrait; mais comme l'on trouvait ceux des autres parfaits, son talent de ressemblance finit par être généralement reconnu. Le genre qu'il avait adopté, la miniature à l'huile sur ivoire, avait

[1] Voir *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. IV, p. 7. — Notes manuscrites de M. Fr. Duval de Morillon.

[2] M. Ferrière a laissé un fils.

le mérite de la nouveauté ; ses portraits étaient en outre admirablement peints, son coloris le rendait quelquefois l'égal des Flamands du premier ordre, et, comme eux, il savait reproduire le caractère aussi bien que les traits de ses modèles. Aussi Ferrière finit par devenir à Saint-Pétersbourg le peintre à la mode ; il fut appelé à faire les portraits de plusieurs membres de la famille impériale, et notamment ceux, en pied, des grands-ducs Nicolas et Michel. Il fut reçu à cette époque membre de l'Académie de peinture.

Après un séjour de cinq à six ans à Saint-Pétersbourg, Ferrière fut attiré à Moscou, où il se trouvait malheureusement lors de l'incendie de cette capitale en 1812. Forcé de fuir subitement son habitation tout en flammes, il se réfugia dans un cimetière situé près de la ville. Dénué de tout et sans abri, ayant perdu par l'incendie toute sa fortune consistant en billets de banque et en titres sur plusieurs seigneurs russes, il fut recueilli plus tard par une famille d'artistes italiens, à laquelle il dut de ne pas succomber au froid et à la faim. Lorsqu'après la retraite des Français il voulut visiter le quartier qu'il avait habité, ce ne fut qu'à des traces d'outremer[1] qu'il put reconnaître sa maison.

Ferrière supporta sa ruine avec courage. Il partit pour Pétersbourg où il recommença à travailler, et retourna en Angleterre à l'âge de soixante ans. Les souvenirs qu'il avait laissés n'étaient point effacés; il y retrouva d'excellents amis, et il put y réparer en partie les brèches faites à sa fortune.

[1] L'outremer est inaltérable au feu.

En 1820, Ferrière se décida à revenir à Genève, et continua à cultiver les arts.[1] Simple dans ses goûts, il se livrait à l'étude suivant ses caprices, comme l'eût fait un amateur, et sans trop penser à la vente de ses ouvrages.

Pendant le séjour de Ferrière à Saint-Pétersbourg, il s'était aussi occupé avec succès de la restauration des tableaux de maîtres de la collection impériale. Jamais peut-être restaurateur ne poussa plus loin le respect dû aux plus petites parcelles conservées dans l'original; dans les parties qu'il devait repeindre, son imitation du maître était si parfaite, que les yeux les mieux exercés ne pouvaient la distinguer de l'original. De retour à Genève, Ferrière se livra également à la restauration des tableaux; il aimait aussi tout particulièrement à copier les natures mortes; son imitation des bas-reliefs en bronze et en marbre était d'une vérité surprenante; le Musée Rath en possède deux, peints en Angleterre, que Ferrière lui avait donnés, et qui offrent la perfection de ce genre. Doué d'un esprit fin et délicat, Ferrière avait étudié la théorie des beaux-arts; il s'était aussi particulièrement attaché à l'étude des procédés matériels de la peinture.[2] Les artistes et les amateurs avaient toujours quelque chose à apprendre dans sa conversation, et lorsque, dans les séances de la Classe des Beaux-Arts, il demandait la parole, on était sûr d'entendre quelque observation intéressante.

[1] Ferrière avait fait partie de la Société des Arts dès sa formation. A son retour à Genève, il fut classé parmi les membres émérites.

[2] Son fils doit posséder des notes précieuses, rédigées par lui à ce sujet.

En 1836, sa vue baissa sensiblement; il se retira à Morges où il mourut d'une attaque d'apoplexie, le 25 décembre 1839.

On peut dire que Ferrière fut un artiste très-habile, mais dans un genre restreint; ses paysages ne sont pas remarquables, ses tableaux de genre sont froids; mais ses *trompe-l'œil* offrent des exemples de la perfection de ce genre, et ses portraits, particulièrement ceux qu'il a faits en Angleterre et en Russie, sont des ouvrages d'un vrai mérite : il était alors dans toute la plénitude de son talent. Il a fait aussi dans les dernières années de sa vie quelques ouvrages admirables; nous citerons en particulier son portrait de grandeur naturelle[1] que l'on peut comparer aux plus belles têtes flamandes. La Société des Arts lui en fit la demande, et il consentit à le lui donner pour être placé dans la salle de ses séances.

§ 14. *Louis-Ami Arlaud-Jurine.*

Louis-Ami Arlaud-Jurine,[2] né à Genève le 13 octobre 1751, petit-neveu du fameux Jacques-Antoine Arlaud, peintre du duc d'Orléans, régent de France, se passionna dès son enfance pour le dessin. On raconte de lui, qu'étant au collége, il employa tout son temps pendant les vacances des moissons de 1763 à dessiner les travaux des moissonneurs, au lieu de se livrer aux études que son régent lui avait prescrites. Les parents d'Arlaud le pla-

[1] Il est coiffé d'un bonnet de fourrure d'une vérité et d'un fini admirables. [* La famille Arlaud possède un portrait d'A.-W. Tœpffer, peint par Ferrière.]

[2] Membre de la Société des Arts de Genève dès sa formation.

cèrent alors sous la tutelle éclairée du peintre Liotard. Il fit de rapides progrès sous ce maître habile, et se rendit plus tard à Paris où il travailla pendant six années sous la direction de M. Vivien, peintre d'histoire. Arlaud fit ensuite le voyage obligé d'Italie, et de là se rendit à Londres, où il passa douze années. Dans l'intervalle de ses voyages il avait fait un grand nombre de portraits à Genève. Il eut promptement à Londres de grands succès comme peintre de portraits en miniature; il avait l'art de rajeunir ses modèles ; sa manière était large et facile; on lui reprochait bien quelque abus de la couleur rose dans ses portraits de femme; ils offraient en effet parfois plus d'élégance, de fraîcheur et de grâce que de vérité; mais comme la ressemblance se retrouvait habituellement, le beau sexe lui pardonnait facilement les flatteries de son pinceau; aussi les succès d'Arlaud furent-ils durables, et il y a bien peu de belles femmes de Londres dont il n'ait fait le portrait.

Quoique Arlaud eût étudié dans sa jeunesse la peinture en émail, au pastel et à l'huile, il s'en tint habituellement à la peinture en miniature sur ivoire. Il faisait cependant de temps en temps, comme distraction de ses travaux habituels, des compositions charmantes qu'il gravait à l'eau-forte et qu'il coloriait ensuite.

Passionné pour la peinture, Arlaud le fut également pour la musique et les divers exercices du corps, tels que l'équitation et l'escrime;[1] mais il trouvait du temps pour tout, on en jugera en apprenant que pendant les quarante-huit dernières années de sa vie il fit 1504 por-

[1] On assure qu'il dansait aussi comme Vestris.

traits,[1] et qu'il avait, de plus, l'habitude de faire pour lui une copie de ses principaux ouvrages. Cette dernière circonstance lui permit, à son retour d'Angleterre en 1802, de faire jouir ses compatriotes de la vue de ses meilleurs portraits. J'ai conservé le souvenir de l'exposition qu'il en fit chez lui : c'était une espèce de féerie que cet atelier tout rempli des portraits de ces belles Anglaises, dont Arlaud avait la plus brillante collection. Arlaud continua à travailler à Genève, toujours avec succès; il conserva l'élégance de son pinceau jusqu'à la fin de sa vie, qui se termina en août 1829.[2] L'un de ses derniers portraits est celui de M. Vanière, que sa famille a bien voulu placer dans la salle des séances de la Société des Arts.

Je ne terminerai pas cette notice sans parler de quelques autres membres de la famille de l'artiste auquel elle est consacrée.

Son frère cadet, Jérémie Arlaud, né en 1758 et mort en 1827, comme lui membre de la Société des Arts, avait été son élève, et avait ensuite accompagné Saint-Ours à Rome. Son talent n'égala pas celui de son frère; ce fut toutefois un bon dessinateur, qui se consacra surtout à l'enseignement. Depuis l'année 1820 jusqu'à sa mort, il remplit une place de maître surnuméraire de nos écoles publiques de dessin.[3] Jérémie Arlaud fit quelques portraits à l'huile d'une grande ressemblance; on peut

[1] Il tint pendant toute sa vie une note régulière de tous ses ouvrages [*de 1778 à 1829, avec l'indication du prix].

[2] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. Ier, année 1830. Nous avons [* à la Société des Arts] un beau portrait d'Arlaud, peint et donné par Ferrière.

[3] Vers la fin de sa carrière, Jérémie Arlaud vit détruire par un incendie (le 30 novembre 1819) son atelier, tous ses modèles,

en juger par celui de M. Petit-Pierre, qui est placé dans la salle des séances de la Société des Arts.

D'autres membres de cette famille se sont également distingués dans les arts.

Arlaud *le Romain* a laissé quelques bons tableaux.

Léonard Arlaud peignit fort bien l'émail et la miniature. Arlaud d'Orbe (Marc-Louis), élève de David, cousin germain d'Arlaud-Jurine, fut également un bon peintre.[1] Il était né à Orbe en 1773, et il est mort en 1845. Il a fondé à Lausanne le Musée de peinture auquel on a donné son nom. Se rappelant que sa famille était originaire de Genève, où il était venu lui-même faire ses premières études, il a légué son portrait au Musée Rath :* il est dû au pinceau de M. van Muyden, et est parfait de ressemblance.[2]

§ 15. *Pierre-Louis Bouvier.*

Pierre-Louis Bouvier, membre de la Société des Arts, né à Genève en 1766, avait fait son apprentissage comme

et par là ses moyens d'enseignement et d'existence. Une souscription fut aussitôt ouverte, mais M. Arlaud se refusa à en recevoir gratuitement le montant ; c'est alors qu'on fonda en sa faveur une place surnuméraire de maître de dessin ; la souscription fut consacrée au modeste traitement qui y fut attaché. [* Les seuls objets retrouvés intacts après l'incendie furent les pantoufles du pape Pie VII, qui les avait données à Arlaud, un jour que celui-ci peignait au Vatican.]

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. I[er], années 1827 et 1830 ; *Album de la Suisse romane*, t. III, p. 102 ; *Revue suisse et chronique littéraire*, t. VIII.

* Ce portrait se voit à la Société des Arts.

[2] On pourrait mentionner aussi M[me] Laurent-Arlaud, fille de Jérémie Arlaud, qui a fait preuve d'un vrai talent pour la miniature.

peintre en émail chez M. Fabre : il fit dans ce genre quelques bons portraits et des pièces de grande dimension. Mais s'étant rendu à Paris, il se voua entièrement à la miniature, et travailla dans l'atelier de M. Vestier, excellent peintre de cette époque. Il revint à Genève, mais nos troubles politiques l'engagèrent à s'en éloigner de nouveau, et il se rendit à Hambourg où il fit un grand nombre de portraits qui lui valurent une petite fortune : il la perdit malheureusement plus tard. Il se fixa ensuite dans sa patrie, où il continua à faire de beaux portraits, et joignit au genre de la miniature celui de la peinture à l'huile. Homme de talent, excellent dessinateur et bon coloriste, Bouvier put donner à ses miniatures un ton vrai, qui le classe parmi les meilleurs peintres de ce genre, mais il ne fut pas toujours heureux dans les ressemblances. Il fit, en 1816, un beau et excellent portrait de Mme de Staël, et le grava lui-même en 1817. Cette gravure rend admirablement l'expression de l'original : c'est la seule que cet artiste ait exécutée. Il fit aussi plusieurs portraits de l'impératrice Joséphine.

Si nous comparons Bouvier à Arlaud, nous dirons qu'il fut supérieur à ce dernier pour la vérité et le dessin, mais qu'il lui fut très-inférieur pour l'élégance et la grâce.

Doué d'un esprit actif, Bouvier inventa une machine à broyer les couleurs, qui fut approuvée par l'Institut de France, et que le gouvernement français acheta dans le but de la faire servir à broyer les couleurs destinées à peindre les vaisseaux. Il publia, en 1827,[1] un ouvrage

[1] *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, par P.-L. Bouvier, peintre, membre de la Société des Arts et ancien

ayant pour titre *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture.* Cet ouvrage, fruit de quarante ans d'étude et d'expérience, lui fit beaucoup d'honneur, et a été dès lors souvent cité comme autorité. L'auteur voulut que son livre renfermât assez de détails et de développements pour qu'un jeune élève pût s'essayer, dans l'art de la peinture, sans autre guide que les leçons qui y étaient contenues. La traduction de cet ouvrage, en allemand et en anglais, a suffisamment constaté son succès.

Bouvier, qui s'était rendu à Paris pour la publication de son livre, revint à Genève en 1828, pour occuper la place de directeur de l'école de la figure, vacante par le décès de M. Reverdin. Il la remplit jusqu'à sa mort, arrivée en novembre 1836. La Société des Arts possède un excellent portrait de cet artiste, peint à l'huile par Ferrière, et donné par lui à cette société.*

Bouvier était un homme aimable, instruit et bon ; il a laissé des souvenirs bien chers à tous ceux qui l'ont connu ; je m'honore d'être de ce nombre : c'est à son patronage que je dus mon entrée dans le comité de dessin de la Société des Arts en 1812.[1]

§ 16. *Mlle Henriette Rath.*

Vous vous étonnerez, Messieurs, de ne pas trouver ici une notice sur Mlle Henriette Rath, dont le beau talent

élève de l'Académie de Paris. Paris, 1827, un volume de 670 pages.

* Elle possède aussi le portrait en miniature de Senebier, peint par Bouvier.

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*,

appartient à la première école de peinture genevoise; mais comme ses titres à la reconnaissance des amis des beaux-arts rattachent aussi son nom à la seconde école, je me réserve de vous en parler à l'époque où je vous entretiendrai de ses nobles et généreuses fondations en faveur de notre pays.

§ 17. *Antoine Linck.*

Je citerai encore un artiste qui, pour s'être adonné à un genre de peinture moins relevé que ceux dont j'ai parlé jusqu'à présent, mérite cependant une mention honorable.

Antoine Linck, né en 1768, fut formé au dessin par son père, dessinateur allemand établi à Genève ; le genre auquel il se voua fut celui des paysages à la gouache. Dès l'année 1789 il se fit connaître d'une manière très-avantageuse à l'exposition, par deux vues du nant d'Arpenaz et la cascade de Pisse-vache, remarquables par la vérité des sites qu'elles représentaient, par le coloris et par le mérite du dessin.[1]

Linck reproduisit souvent les sites de nos montagnes les plus visitées par les voyageurs, tels que la vallée de Chamouni, les différents glaciers ainsi que l'aspect général des Alpes. Il a fait plusieurs fois des tableaux représentant des panoramas pris des pics les plus élevés; la perspective linéaire, aussi bien que la perspective aérienne, sont admirablement reproduites; les voyageurs,

t. III, p. 192, année 1837; *Lettres sur l'état des arts à Genève*, 1802.

[1] *Livret de l'exposition de 1789.*

si nombreux dans notre pays, aimaient à visiter son atelier de Montbrillant et à placer dans leurs albums quelques-unes de ces gouaches, qui laissaient bien loin derrière elles toutes les vues coloriées dont les touristes font collection en Suisse.

Linck était un véritable artiste ; il avait fait des études sérieuses ; la Société des Arts fut heureuse de le compter parmi ses membres : il est mort en 1844.[1]

§ 18. *Marc-Théodore Bourrit.*

Tous les Genevois connaissent les travaux de Bourrit, dont le nom est souvent mentionné à la suite de celui de de Saussure, lorsqu'il est question de nos Alpes. Il publia, de 1773 à 1803, plusieurs descriptions des glaciers, Alpes et passages de montagnes, ornées de gravures.[2]

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. IV, p. 366. Linck faisait partie de la Société depuis 1820.

[2] Voici la liste de ses ouvrages : *Description des glacières, glaciers et amas de glace du duché de Savoie*, par Th. Bourrit. Genève, impr. Bonnant, 1773, in-8, avec deux gravures. — *Description des aspects du Mont-Blanc du côté du val d'Aoste, des glacières qui en descendent, de l'Allée blanche, de Cormayeur, de la cité d'Aoste, des marons ou crétins, du Grand Saint-Bernard, des réservoirs immenses d'eau au milieu des glaces, et de la découverte de la Mortine*, par Th. Bourrit. Lausanne, 1776, in-8. — *Nouvelle description des vallées de glace et des hautes montagnes qui forment la chaîne des Alpes pennines et rhétiennes*, par M. Bourrit. Genève, chez P. Barde, 1783, in-8, 2 volumes, avec une carte et 8 gravures. — *Nouvelle description des glacières et glaciers de Savoie, particulièrement de la vallée de Chamouni et du Mont-Blanc*, par M. Bourrit. Genève, 1785, in-8, avec 5 gravures. (C'est cet ouvrage que M. Senebier, *Hist. litt. de Genève*, t. III, p. 330, appelle le troisième volume du précédent.) — *Itinéraire de Genève, Lausanne et Chamouni*, par M. Bourrit. Ge-

Nous n'aurions point parlé de Bourrit, si, en s'occupant de nos montagnes, il s'était borné à publier les écrits ci-dessus mentionnés, mais il représenta plusieurs fois avec le pinceau les glaciers et les cimes qu'il avait décrites, et à ce titre nous devons en dire quelques mots.

Marc-Théodore Bourrit naquit à Genève le 6 août 1739 ; il fut à la fois historiographe des Alpes, comme il se qualifie lui-même, chantre de Saint-Pierre et peintre.

Il avait travaillé avec Thouron, et lorsqu'il commença ses excursions dans les glaciers, il fit plusieurs petits Mont-Blanc en émail. Plus tard il peignit nos Alpes à l'aquarelle,[1] et fit même plusieurs tableaux à l'huile représentant les diverses cimes des glaciers de Savoie; ces peintures eurent une espèce de vogue, parce que le Mont-Blanc commençait alors à être à la mode. M. le professeur de Saussure a rendu, dans ses écrits, hommage à la vérité et à l'exactitude presque mathématique avec laquelle Bourrit avait représenté les vues des cimes glacées des montagnes ; il ajoute que le peintre a même sacrifié à cette exactitude l'effet de ses dessins.

Louis XVI, auquel Bourrit avait dédié sa description des Alpes, lui accorda une pension annuelle de 600 livres. Comme pensionnaire du roi, il envoyait chaque année à Paris un tableau à l'huile représentant quelque site des

nève, J.-E. Didier, 1791, in-12, et une deuxième édition l'année suivante. — *Description des cols ou passages des Alpes*, par M. Bourrit. Genève, G.-J. Manget, 1803, in-8, 2 vol. avec 4 gravures. — *Itinéraire de Genève, des glaciers de Chamouni, du Valais et du canton de Vaud,* par M.-Th. Bourrit. Genève, J.-J. Paschoud, 1808, in-12.

[1] On peut voir plusieurs de ces ouvrages dans la pharmacie Morin.

hautes Alpes, qui lui était payé en outre 1200 livres.[1] M. Chaponnière le père a vu, avant la révolution, ces tableaux, au nombre de sept ou huit, au Musée d'histoire naturelle à Paris. La pension et les commandes de tableaux furent supprimées par la Révolution. Quelques-uns de ces tableaux ont été gravés par Moitte ;[2] les gravures étaient bien supérieures aux originaux.

L'étude des beaux-arts n'ayant été qu'accidentelle pour Bourrit, nous ne nous étendrons pas davantage sur ce qui le concerne. Bourrit mourut le 7 octobre 1819.[3]

CHAPITRE III.

QUELQUES PEINTRES EN ÉMAIL.

J.-B. Favre, Mlles Terroux et Marchinville, Soiron, Fabre, Seguin, Lissignol, Rouvière, Adam père et fils, frères Hubert, Roux père et fils, Richard, Richter, J.-J. Souter, Le Fèvre, N. Soret, Chevalier, Blay, frères L'Evesque, Prêtre, Chaponnière, Dufour, Darier, Gautier, Velin, Hess et J. Blanc.

La peinture en émail avait eu à Genève, dans Thouron, un digne successeur de Petitot. La fin du dix-huitième

[1] Renseignements de M. Chaponnière père.

[2] Graveur du roi et de l'Académie de Paris. Les gravures des derniers ouvrages de Bourrit sont de Mlle Angélique Moitte, fille du graveur.

[3] M. Ch. Bourrit, pasteur et bibliothécaire, a publié en 1836 une notice biographique fort intéressante sur son père, M.-Th.

siècle et le commencement du dix-neuvième virent naître un grand nombre de peintres en ce genre, qui, presque tous, peignirent à pleine pâte comme Thouron, et essayèrent de marcher sur ses traces, mais aucun d'eux ne l'égala. Ces peintres travaillèrent presque tous pour la fabrique d'horlogerie et de bijouterie; plusieurs se vouèrent au portrait; il est assez difficile de se procurer des renseignements sur leur vie artistique; je me bornerai, en conséquence, à mentionner plusieurs d'entre eux, me réservant de reproduire, dans un supplément, les détails biographiques qui pourraient me parvenir, et qui me paraîtraient offrir quelque intérêt.

J.-B. Favre,[1] ami de Thouron, né vers 1748, a été un excellent peintre de portraits en émail; sa mauvaise santé nuisit souvent à ses travaux; il mourut à l'âge de cinquante ans. Il a donné à la Société des Arts son portrait sur émail d'après Saint-Ours.*

M[lle] *Elisabeth Terroux,* fille d'Abraham Terroux, née à Genève en 1759,[2] fut son élève, et fit, comme son maître, de fort beaux portraits en émail. Ses peintures ont eu de la célébrité en Russie. M. Falconet, dans son ouvrage, dit que « ses dernières productions en 1780 montraient un talent qui s'acheminait vers la perfec-

Bourrit; la plupart des détails qu'elle renferme sont étrangers aux beaux-arts. L'auteur dit que Louis XVIII continua à son père la pension que Louis XVI lui avait accordée. A cette biographie est jointe une lithographie de Bourrit d'après son portrait par Saint-Ours.

[1] *Lettres sur l'état des arts à Genève,* 1802.

* Le Musée Rath possède un portrait peint par Favre.

[2] Senebier, *Hist. litt. de Genève*, t. III, p. 331.

tion.[1] » Dès lors Mlle Terroux fit encore de grands progrès, et les émaux qu'elle plaça à l'exposition de 1789 lui firent le plus grand honneur.[2]

Mlle *Lucile-Marchinville*, née la même année que Mlle Terroux (1759), et morte en 1780,[3] eut aussi un fort beau talent pour le dessin et pour la peinture; elle faisait également des découpures fort recherchées des amateurs. M. Falconet dit d'elle: « Les succès de Mlle Marchinville vers la réputation de peintre n'eussent pas été douteux, si la mort ne l'eût enlevée, etc.[4] »

Jean-François Soiron a laissé une assez grande réputation; j'ai vu des émaux faits par lui qui auraient pu rivaliser avec les ouvrages des meilleurs peintres en ce genre. Il était aussi bon graveur. Mais cet artiste, d'un vrai talent, se laissait souvent distraire de son travail. Il a peint pendant quelques années à la fabrique impériale de Sèvres. Il est mort à Paris en 1812.

Je mentionnerai après Soiron M. *Fabre*,[5] qui fut le maître de P.-L. Bouvier; MM. *Thomas Seguin, J.-Abraham Lissignol* père ; ce dernier, excellent dessinateur,[6] a fait de bons et agréables portraits, dont quelques-

[1] Tome IV, p. 280 [* *Œuvres* d'Etienne Falconet, statuaire, contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts. Lausanne, 1781, 6 vol. in-8.]

[2] Copie en émail d'un portrait de Netscher; *Latone*, copie en émail d'un tableau d'après Jouvenet. *(Livret des tableaux de l'exposition de 1789.)*

[3] Senebier, *Histoire littéraire*, t. III, p. 317.

[4] Tome IV, p. 280.

[5] M. Fabre exposa en 1789 une fort belle copie en émail d'une tête de jeune homme, d'après Arlaud.

[6] M. Lissignol fut nommé directeur de l'école de la figure, en

uns, de fort petite dimension, pouvaient être placés dans des bijoux, M. *Rouvière*, qui faisait de fort jolies peintures, particulièrement de petites têtes; MM. *Adam père et fils*, qui avaient aussi travaillé à Paris; le fils fut en Russie, où il fut employé dans une fabrique impériale de porcelaine; il revint à Paris où il mourut; deux MM. *Hubert*, dont l'aîné, Jean-Paul, était un peintre très-soigneux; le genre de son talent avait quelques rapports avec celui de Ferrière. Il se fit remarquer de la manière la plus avantageuse à l'exposition de 1789.[1] M. *Roux père et deux de ses fils;* MM. *Richard, Richter*, *J.-J. Souter*,[2] *Le Fèvre*, *Nicolas Soret;* ce dernier avait aussi peint en miniature et travaillé avec succès en Russie; M. *Chevalier*, M. *Blay*,[3] qui avait peint à Genève, puis à Paris. Les frères *L'Evesque* eurent aussi des succès dans la peinture en émail; l'aîné, Henri,[4] avait d'abord appris l'art de la gravure pour la fabrique, et l'avait enseigné à ses frères; il s'appliqua aussi à faire diverses vues coloriées des beaux sites de nos environs, et reproduisit di-

remplacement de M. Vanière, en décembre 1793; il cessa de remplir ces fonctions en 1797.

[1] Il avait exposé un cadre contenant 12 plaques en émail, la plupart étaient des portraits (*Livret de l'exposition de 1789).* Hubert avait donné des leçons à Mlle Rath.

[2] J.-J. Souter a légué au Musée Rath quatre de ses meilleurs ouvrages, dont le travail est très-remarquable; ils sont réunis dans un même cadre dans les galeries du Musée Rath. (*Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. IV, p. 55.)

[3] Blay présenta à la Société des Arts, en 1787, un ouvrage qui fut fort admiré. (*Reg. des séances de la Société des Arts* du 2 juillet 1789.)

[4] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. II, p. 9.

verses scènes des ascensions de de Saussure, qu'il avait suivi dans celle du Mont-Blanc.[1] Il forma ensuite un atelier de peinture sur émail avec ses frères. C'est chez eux que Constantin fit son premier apprentissage. Henri L'Evesque se décida plus tard à parcourir l'Espagne et le Portugal, faisant des portraits sur émail à l'aide d'un four portatif qu'il avait inventé. Il dessina plusieurs vues d'Espagne, et se mit aussi à peindre à l'huile. Il passa ensuite en Angleterre, où il se maria, et revint à Genève en 1823. Il fut nommé associé honoraire de la Société des Arts, dont il avait fait auparavant partie comme membre effectif, et fut s'établir à Rome, où il peignit des vues du pays à l'aquarelle.[2] L'Evesque mourut à Rome en 1832, il a laissé de bons portraits en émail.[3]

Ses deux frères cadets, Michel et Jean, ne peignirent que sur émail; ils sont morts à Paris.

M. *Prêtre* a fait de jolis émaux; il est mentionné aussi comme peintre d'histoire naturelle dans l'ouvrage de la Commission d'Egypte.[4] Il avait fait une grande partie des dessins de la collection de M. Savigny. Pendant une maladie de ce dernier, il fut chargé de revoir les planches et de coopérer à cette partie du travail.

[1] On peut voir dans l'Album genevois de M. Rigaud-de Constant une eau-forte représentant les *Moulins de la Coulouvrenière,* une *Vue de Genève prise de Saint-Jean*, et une gravure représentant *de Saussure arrivant au glacier du Tacul*, etc., au bas desquelles on lit : *H. L'Evesque delineavit et sculpsit.*

[2] Henri L'Evesque a copié sur émail plusieurs des tableaux du comte Sommariva, dans sa villa sur les bords du lac de Côme.

[3] On voit au Musée Rath [* aujourd'hui à la Société des Arts] un portrait du professeur M.-A. Pictet, peint par lui.

[4] Tome XXII, p. 113.

MM. *Chaponnière*, *Dufour*, *Darier*, ainsi que M. *Gautier*,[1] élève de M. Roux, ont aussi peint avec succès des émaux pour la fabrique. M. *Velin*, bon dessinateur, faisait de belles plaques d'après des tableaux de maîtres.[2] Il est mort en 1824. M. *Henry*, l'aîné, s'est aussi acquis quelque réputation pour les copies de tableaux de batailles.

M. *Hess* se fit remarquer dans le même genre de peinture par son talent pour copier les Petitot. Il a aussi peint à l'huile; il commença par faire des copies de paysages avec animaux, et s'essaya ensuite dans quelques compositions. J'ai vu deux de ses paysages, dont l'un représente deux chevaux à l'abreuvoir, l'autre un retour de chasse au chamois; ces tableaux sont assez bien peints, mais ils manquent d'originalité, et on y retrouve parfois des réminiscences des ouvrages que Hess avait copiés. Ce peintre doit être mort en Russie.

Isaac Blanc, après avoir étudié le dessin dans nos écoles, s'était voué à la peinture en émail et au genre du portrait; il quitta Genève dans sa jeunesse et fut en Russie où, grâce à son talent, il parvint à se faire une modeste existence; il s'établit ensuite à Paris, et son nom, presque oublié dès lors à Genève, n'y a été rappelé qu'à sa mort, lorsqu'au commencement de l'année 1837 on communiqua à la Société des Arts ses dernières dispositions, par lesquelles il l'instituait légataire universelle,

[1] Gautier fut s'établir à Paris où il mourut.

[2] Le 17 novembre 1800, M. Velin soumit à la Société des Arts deux grandes et fort belles peintures sur émail d'après des tableaux de M. Maystre. (*Reg. de la Société des Arts* du 17 novembre 1800.)

avec la condition de donner annuellement un prix de peinture à l'huile et un de peinture en émail.[1] L'héritage a dépassé 13,000 francs.

Je ne mentionne point ici M. *Henry* (Jacques-Marc), que nous avons perdu il y a quelques années et qui s'était distingué tout particulièrement dans la peinture en émail. Il trouvera sa place dans la partie consacrée à la nouvelle école genevoise, à laquelle il appartient exclusivement.[2]

CHAPITRE IV.

ENCORE QUELQUES ARTISTES.

§ 1er DIRECTEURS DES ECOLES DE DESSIN.

Nous commencerons ce chapitre par quelques détails sur les directeurs des classes publiques de dessin, qui

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. III, p. 288.

[2] Mlle Massot, depuis Mme Schenker, et Mlle Grannet ont aussi fait un assez grand nombre de portraits à Genève ; j'ai déjà parlé de Mlle Massot à l'occasion de Firmin Massot, son frère. Je ne connais pas de détails sur Mlle Grannet. Je n'ai mentionné dans ce chapitre ni Louis-Ami Arlaud, ni P.-L. Bouvier, quoiqu'ils aient peint l'un et l'autre sur émail, parce que leur réputation est due surtout à la peinture en miniature, comme je l'ai dit dans les notices qui les concernent. Je n'ai pas parlé non plus de Mlle Rath, qui a peint cependant quelques fort belles plaques en émail, parce que, comme je l'ai dit ci-devant, je me réserve d'en parler d'une manière complète en faisant l'historique de la création du musée qui porte son nom.

ont contribué à la formation de la première école genevoise de peinture; en effet, les artistes dont Genève s'honore avaient presque tous débuté par des études dans nos classes élémentaires.

Nous avons dit que la première école de dessin fut ouverte le 7 août 1751, sous la direction de M. P. Soubeyran.[1] Il fut remplacé par MM. Cassin et Vanière, le premier enseignant l'ornement, et le second la figure. Cassin, qui avait plus de zèle que de véritable talent, dirigea son école jusqu'en 1798; il fut remplacé par M. Jaquet.

M. Vanière ayant rempli les fonctions de directeur pendant près de 40 ans,[2] et M. Jaquet pendant plus de 29, c'est de ces deux hommes si dévoués aux succès de leurs élèves que je vais vous entretenir. Je n'ai pu recueillir de renseignements sur la vie artistique de M. Cassin, mort en 1800.

George Vanière.

George Vanière naquit le 27 juin 1740. Il était destiné à suivre la carrière de l'horlogerie; son goût pour le dessin l'y fit renoncer : il fut envoyé à Paris, où il fut admis à l'Ecole du Louvre, et y travailla sept années sous la direction de M. Vivien, qui était à la tête de cet établissement. C'était l'époque où l'étude de l'antique, reprenant la place qu'elle aurait toujours dû occuper,

[1] Voir p. 94. Soubeyran est mort en 1775.

[2] M. Vanière avait été nommé directeur en 1772. En décembre 1793, il quitta cette place, à laquelle il fut nommé de nouveau le 14 février 1797; il l'occupa jusqu'en 1815.

faisait justice du mauvais goût qui avait régné trop longtemps sous Louis XV. Vanière, imbu des meilleurs principes de dessin, revint à Genève, où il fut appelé plus tard à remplacer Soubeyran, premier directeur de nos écoles. Il se consacra à cette carrière avec talent et avec un intérêt et une affection pour ses élèves qui ne se démentirent jamais. En 1815 il demanda sa retraite, et fut remplacé par son élève Reverdin, dont nous parlerons à l'époque de la Restauration.

Vanière fut l'un des premiers artistes qui eurent la pensée d'introduire à Genève l'étude d'après le modèle vivant; il fut longtemps l'un des directeurs gratuits de l'académie. La connaissance parfaite qu'il avait de la structure anatomique du corps humain, le rendait éminemment propre à la direction de cette partie de l'enseignement. Il organisa aussi au Calabri, conjointement avec MM. Châlon et Jaquet, une école de dessin pour les dames. Il fut reçu membre de la Société des Arts en 1792, et mourut le 1er septembre 1835, à l'âge de 94 ans.[1] Vanière a légué à la Société des Arts son portrait à l'huile peint par Saint-Ours.*

Jean Jaquet.

Jean Jaquet[2] naquit à Pregny en 1765.** Destiné d'abord à l'état de *gypier*, c'est dans cette profession mo-

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. III, p. 8.

* La Société des Arts possède aussi le portrait en miniature de Vanière par Arlaud-Jurine.

[2] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. III, p. 371.

** Il est mort le 21 janvier 1839.

deste qu'il passa sa première jeunesse. Le petit gypier, désireux de s'instruire, suivit les leçons de dessin dans nos écoles avec une remarquable assiduité. M. le conseiller François Tronchin s'intéressa à lui et l'envoya à Paris chez le sculpteur Pajou. De retour à Genève, il s'occupa pendant longtemps presque exclusivement de la sculpture des ornements. Il établit assez en grand un atelier de sculpture, et pendant que ses ouvriers étaient occupés des détails des ouvrages dont il décorait alors les appartements des personnes aisées de Genève, il s'appliquait aux parties plus relevées de l'art; c'est ainsi qu'il fit le buste de son bienfaiteur, M. Tronchin. En 1789 il exposa celui de Charles Bonnet, qui eut un succès bien mérité. On peut lire dans le *Journal de Genève* de cette époque le jugement flatteur qu'en portaient deux amateurs : « Le buste de Bonnet, par M. Jaquet (disait l'un d'eux), est un chef-d'œuvre qui place l'auteur à côté des meilleurs sculpteurs. » — « Je finis ma lettre (disait un autre) en déplorant, avec tous les connaisseurs, que l'artiste qui a fait le buste de Bonnet soit dans le cas d'employer ses talents à décorer nos appartements. »[1]

Jaquet fut nommé membre de la Société des Arts l'année suivante (1790). En 1795 il partit pour l'Italie, où il eut le bonheur d'entrer en relation avec Canova. A son retour à Genève, il exécuta en marbre les bustes de Rousseau et de Voltaire, dont il fit hommage à l'illustre statuaire, qui lui en exprima toute son approbation.

Nous avons déjà parlé des services que Jaquet avait

[1] *Journal de Genève* des 17 et 31 octobre 1789.

rendus en dirigeant une école pour les dames, ainsi que l'académie d'après nature. En 1799 il fut nommé directeur de l'école de dessin d'ornement, en remplacement de M. Cassin ; il remplit cette place jusqu'en 1828, époque à laquelle une longue indisposition l'obligea à se retirer; il fut remplacé par M. Durelli, dont nous parlerons dans la partie suivante.

Jaquet prit une part active à la création d'une école gratuite de modelage, qu'il dirigea concurremment avec ses amis Wielandy, Detalla et Collart.

Devenu citoyen genevois par la réunion de sa commune natale au canton de Genève, il fut nommé membre du Conseil représentatif. Retiré dans la campagne[1] qu'il possédait à Pregny, il cherchait à favoriser les institutions municipales dans la commune; en 1833 il lui fit don d'une somme de 10,000 francs pour fonder une école de jeunes filles; il augmenta encore ce don par ses dernières dispositions. Il légua par son testament ses tableaux à la Société des Arts; on peut en voir quelques-uns au Musée. Dans la salle des séances de la Société sont deux très-bons portraits de Jaquet, l'un par Saint-Ours, l'autre par Mlle Rath.

§ 2. Graveurs.

En parlant dans les chapitres précédents de MM. Saint-Ours, de la Rive, Tœpffer, Agasse, Huber, Arlaud, Bouvier et H. L'Evesque, j'ai indiqué que tous ces artistes avaient joint au talent de la peinture celui de la gravure ; je n'en

[1] Cette campagne avait été habitée par Jean Calvin.

dirai donc pas davantage sur leur compte ; mais je dois mentionner les autres graveurs qu'a produits notre patrie à cette époque.

S.-Jacob Wielandy a gravé une belle estampe représentant Notre Seigneur enfant, armé de la croix et foulant aux pieds le serpent en présence de Joseph et de Marie. Cette gravure ne porte pas de date; elle doit avoir environ un siècle.[1]

Alexandre Chaponnier, né à Genève en 1753, étudia la gravure à Paris ; l'un de ses meilleurs ouvrages est le portrait du professeur Vernet, qu'il grava d'après le portrait peint par Arlaud en 1785. Ce portrait était parfait et la gravure le reproduisit admirablement. On doit aussi à Chaponnier l'estampe du *Coucher d'une jeune femme*, et d'autres sujets gracieux.[2]

Thomas Seguin, peintre en émail, a gravé, vers la fin du dernier siècle, d'après Wilter, diverses estampes intitulées la *Défiance*, la *Constance*, *A la plus belle*, le *Désir de l'enfance*, etc.[3]

M. le conseiller *Jalabert* a gravé, d'après Liotard, le portrait de Mme Lullin-Fatio, morte en 1762, à l'âge de 103 ans.[4]

Jean Lacroix a gravé au burin en 1780, de concert avec un Danois, M. *Malgo*, deux vues du lac prises de la terrasse de Charles Bonnet à Genthod.[5]

[1] *Mémoire manuscrit sur la gravure*, de M. le professeur Picot-Mallet, lu à la Classe des Beaux-Arts en 1831 et 1832.

[2] *Mémoire manuscrit sur la gravure*, de M. le professeur Picot-Mallet, et *Histoire littéraire*, par Senebier, t. III.

[3] Mémoire susdit.

[4] Née le 28 janvier 1659, morte le 14 octobre 1762.

[5] Actuellement campagne de la Rive-Necker.

C.-G. Geissler a dessiné et gravé un grand nombre de vues de Genève, depuis 1777 jusqu'en 1804: elles sont toutes d'une grande médiocrité. On lui doit aussi une gravure politique intitulée : *La paix descendant du ciel le 10 février 1789*, et le portrait de M. le pasteur Romilly. Je ne parle pas des autres ouvrages de Geissler parce qu'il n'était pas Genevois ; il est mort dans un âge très-avancé.[1]

François Ferrière, auquel nous avons déjà consacré un article, a gravé avec talent plusieurs vues des environs de Genève.

P. Escuyer a gravé aussi un recueil de vues de Genève ancienne et moderne, le tombeau du duc de Rohan, etc. Il est mort en 1834. Ses gravures étaient médiocres.

On a de *J.-A. Roux* deux vues de Genève, prises l'une de Pinchat, et l'autre du Bois de la Bâtie.[2]

Aubert, sourd et muet, a gravé d'après Mlle Rath le portrait de M. Paul-Henri Mallet, professeur d'histoire.

Soiron, le peintre en émail, a fait de bonnes gravures ; il en exposa quelques-unes à la Société des Arts le 15 mars 1790, avant son départ pour l'Angleterre.[3]

Audra a aussi gravé quelques paysages.[4]

Grand, peintre hollandais établi à Genève, a fait à

[1] *Mémoire manuscrit sur la gravure*, par M. Picot-Mallet.

[2] Album genevois de M. Rigaud-de Constant.

[3] Soiron fut nommé membre de la Société des Arts le 21 novembre 1799.

[4] Il était bon dessinateur ; il a peint aussi quelques tableaux à l'huile; c'était une imitation médiocre des peintures de de la Rive.

l'eau-forte les gravures de tous les portraits que renferme l'intéressant ouvrage que le baron de Grenus a publié, en 1815, d'après les Registres des Conseils de la République de Genève, de 1535 à 1792.

Quelques mots maintenant au sujet de ceux de nos graveurs sur acier et en relief qui se sont consacrés à la direction de l'école de modelage.

Charles Wielandy, dont le père modelait encore supérieurement de très-petits sujets à l'âge de 80 ans,* naquit en 1747. Le talent de la gravure était héréditaire dans sa famille; il fut un très-habile graveur sur acier, et fut reçu à ce titre membre de la Société des Arts le 19 décembre 1796. Dès l'année suivante il fit hommage à la Société de la gravure de son grand sceau, et lui offrit les coins de ses jetons. Conjointement avec MM. Jaquet, Detalla et Collart, il s'occupa avec zèle de la création de l'école de modelage, qu'il dirigea gratuitement pendant fort longtemps, et fut toujours l'ami, je dirai presque le père de ses élèves. Il est mort le 10 février 1837.[1]

* C'est l'âge indiqué au revers de l'un de ses ouvrages (*la tente de Darius* d'après Lebrun), portant la date de novembre 1802, qui est déposé à la Bibliothèque publique.

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. III, p. 198. [* Le préfet d'Eymar écrivait au ministre de l'intérieur, le 11 fructidor, an VIII : « Frappé de la beauté des jetons qui ont été gravés par la Société des Arts de Genève, j'ai cru pouvoir faire espérer au graveur, le cit. Charles Wielandy, que vous voudriez bien en accepter un ; je le joins ici. Le cit. Wielandy s'est fait avantageusement connaître par ses ouvrages. Ses compositions sont d'un goût pur, et il excelle dans l'exécution. C'est un artiste dont le département et la commune de Genève en particulier doivent s'honorer. Il arrive en ce moment de la principauté de Neufchâtel, où il a été employé comme

Joseph Collart, né à Paris en 1754, vint à Genève à l'âge de dix-huit ans pour y exercer l'état de graveur. Il fut longtemps, par son esprit inventif, l'âme d'une de nos premières fabriques de bijoux. Ses connaissances variées, son goût pour les beaux-arts, lui donnèrent l'entrée de la Société des Arts, où il se faisait toujours remarquer par ses vues ingénieuses et la finesse de son esprit. Il consacrait ses moments de loisir à des essais d'architecture, et fut, comme nous l'avons déjà dit, l'un des directeurs gratuits de la première école de modelage: il mourut en 1830.[1]

David Detalla fut un habile graveur sur or; on a de lui plusieurs bons ouvrages en relief; il fit hommage à la Société des Arts, en 1808, d'un bas-relief en or ciselé et repoussé, représentant l'étude des beaux-arts.[2] Je dois à son burin la médaille en or que j'ai déposée, comme amiral, au gobelet de la Navigation. C'est une vue de Genève, prise du lac, un jour de fête de la Navigation, avec ces mots pour exergue: *Concordia felix.* Cette simple et belle devise était alors (en 1825) bien applicable à notre République!

En 1798 Detalla fut reçu membre de la Société des Arts. Lorsque, par le règlement du Conseil d'Etat du 7

graveur de l'hôtel des monnaies. Les pièces d'or et d'argent qu'il y a fait frapper sont très-belles, et je m'assure, Cit. Min., que vous les verriez avec grand plaisir, si vous me donniez l'ordre de me procurer un modèle de chacune et de vous l'envoyer. »]

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société des Arts*, t. Ier, année 1831.

[2] Ce bas-relief est de trois pouces sur deux. (*Reg. des séances de la Société des Arts*, du 19 décembre 1808.)

août 1826, l'école de modelage, dont il avait été l'un des directeurs gratuits, fut classée parmi les écoles payées par le gouvernement, M. Detalla en fut nommé directeur définitif; il donna sa démission en 1832, et fut remplacé par M. Dorcière, dont nous parlerons plus tard. M. Detalla mourut en 1836, à l'âge de 74 ans.[1]

Je terminerai ce chapitre par quelques lignes sur le graveur distingué que nous avons eu le malheur de perdre il y a peu de jours.

Nicolas Schenker, né vers l'année 1760, commença à s'occuper de la gravure en taille-douce dès l'âge de 22 ans. D'après les conseils de MM. Soubeyran et Huber, il se rendit à Paris, où il travailla avec Saint-Ours, et fit des études de graveur chez Macret.[2] Plus tard il grava en France et en Angleterre pour Bartolozzi, qui retouchait légèrement ses planches, puis y mettait son propre nom. De retour à Genève, Schenker s'y maria avec une sœur de M. Massot, dont nous avons parlé dans la notice consacrée à cet artiste; il fut nommé membre de la Société des Arts le 18 février 1811; en mars 1817 il consentit à se charger de la direction d'une école de gravure en taille-douce[3] dans laquelle ont été formés des élèves

[1] J'ai entendu parler d'un M. *Fournier* qui fut un très-habile graveur en relief, mais je n'ai pu obtenir de détails sur ses travaux.

Pierre Gervais, membre de la Classe des Beaux-Arts, a été aussi un habile graveur. Il travailla, lors de la Restauration, aux ornements des bâtons syndicaux; il fit, en particulier, les couronnes en argent dont ils étaient surmontés.

[2] *Mémoire manuscrit sur la gravure*, par M. le professeur Picot-Mallet.

[3] Le traitement fut fixé à 1600 fr.; on y admettait quatre élèves *(Reg. de la Société des Arts)*. Sa durée a été de cinq années.

distingués ; il suffit de nommer MM. Bouvier, Elie Bovet, Anspach, Verre, Deville, Millenet, etc.[1]

Les ouvrages de Schenker montrent que leur auteur était un homme de goût et un excellent dessinateur ; il maniait le burin avec hardiesse et pureté; on peut s'en convaincre par la vue des portraits de Wieland et du feu roi de Bavière, et surtout par sa copie du tableau de Raphaël, la *Vierge au donataire* ou *Madone de Foligno*, qui est son œuvre capitale. M. Schenker a surtout gravé au pointillé; parmi les excellents portraits qu'il a gravés en ce genre, nous citerons ceux du professeur Odier, du pasteur F. Martin, du général Lullin de Châteauvieux, et notamment la belle gravure du portrait du syndic Des Arts. Il grava aussi pour la Société des Amis des beaux-arts les portraits de Jeanne d'Albret et de Henri IV enfant, dont les originaux sont conservés à la Bibliothèque publique, ainsi que la *Bonne lecture* de Mme Munier.

Schenker a aussi gravé à l'eau-forte plusieurs sujets d'animaux, et surtout de chevaux d'après Agasse.[2] Le nombre de ses ouvrages est très-considérable, mais nous ne pouvons l'indiquer, car il n'en a malheureusement pas gardé la collection, ni même la note. Cet artiste, d'un caractère aimable, n'a pas cessé de s'occuper des arts

[1] La Société des Arts avait depuis longtemps projeté la fondation de cette école ; elle s'en était occupée avec activité en 1790, mais elle n'avait pu alors réussir à l'établir.

[2] Le 5 avril 1800, on mit sous les yeux de la Société des Arts un *Recueil de gravures d'animaux*, par Agasse, terminées au burin par Schenker. Le 10 août 1801, on communiqua un *Recueil d'études*, d'après le Poussin, gravées en rouge par Schenker. *(Reg. des séances de la Société des Arts.)*

jusqu'aux derniers jours de sa longue carrière, terminée le 17 février 1848.

Nous devons à M. Lugardon un excellent portrait de Schenker, placé dans la salle des séances de la Société,* et à M. Bouvier la gravure d'un autre bon portrait du même artiste.[1]

* Et au Musée Rath.

[1] Je crois devoir mentionner un artiste suisse, ami particulier de Schenker, qui fut membre honoraire de la Société des Arts dès l'année 1824, et qui lui porta toujours un vif intérêt: *Abraham Raimbach (Reichembach).* Il peut être considéré comme le premier graveur de son époque; ce fut lui qui grava les tableaux de Wilkie; il fit don habituellement à la Société des Arts de ses productions capitales (en 1824, 1826 et 1836). On peut voir plusieurs de ses belles gravures dans le salon de la Société consacré aux collections; son *Colin-Maillard* est certainement l'une des plus remarquables. Ses gravures, d'un très-grand prix, ont successivement augmenté de valeur. Il est mort d'excès de travail et jeune encore en 1842.



QUATRIÈME PARTIE.

TABLEAU DU MOUVEMENT IMPRIMÉ AUX BEAUX-ARTS

PENDANT LA PÉRIODE D'ENVIRON TRENTE ANNÉES

QUI A SUIVI

LA RESTAURATION DE LA RÉPUBLIQUE

Ce mémoire a été lu à la Classe des Beaux-Arts les 19 janvier et 2 février, et à la Société d'Histoire et d'Archéologie le 25 janvier 1849.

QUATRIÈME PARTIE.

AVANT-PROPOS.

Messieurs,

J'ai exposé dans la première partie l'état des beaux-arts à Genève jusqu'à la fin du seizième siècle.

Dans la seconde, j'ai indiqué quel avait été leur développement pendant le dix-septième siècle, et la plus grande partie du dix-huitième.

Dans la troisième, j'ai parlé du mouvement qui leur avait été imprimé dès l'année 1776 jusqu'à 1814. Il me reste à jeter un coup d'œil sur l'époque qui a suivi la Restauration, de laquelle date la nouvelle et brillante école de peinture genevoise.

Les mémoires précédents sont accompagnés de notices biographiques sur les artistes qui ont honoré Genève; à très-peu d'exceptions près, je me suis abstenu de parler de ceux qui vivent encore. Si je voulais rendre cette quatrième partie complète, je devrais y joindre aussi des no-

tices sur tous nos peintres actuels; mais cette tâche m'a paru au-dessus de mes forces. D'ailleurs, pour qu'une biographie présente un véritable intérêt, il faut qu'elle renferme de ces détails domestiques (si je puis m'exprimer ainsi) qui font connaître celui dont on parle dans sa vie privée aussi bien que dans sa vie extérieure; or, on ne saurait se permettre ce genre de détails quand il s'agit de personnes vivantes. En outre, les jugements que l'on porte sur des artistes qui n'ont pas atteint le terme de leur carrière, sont toujours plus ou moins hasardés, car l'expérience de tous les temps a prouvé, que l'opinion des contemporains n'est pas toujours confirmée par la postérité. La mode, l'esprit de coterie, exercent une grande influence sur les jugements du public. L'on voit quelquefois tel artiste, auquel on avait d'abord assigné une place secondaire, atteindre plus tard les premiers rangs. Enfin, tant que la vie d'un artiste n'est pas terminée, on ne peut porter sur lui un jugement sûr et impartial, car son talent peut ou décliner, ou s'accroître. Je me bornerai donc à tracer les biographies de ceux des artistes de la nouvelle école genevoise que nous avons eu le malheur de perdre; cependant, comme j'ai souvent regretté, en lisant la vie des peintres célèbres, que la liste de leurs ouvrages n'eût pas été conservée, et que je désire que ces pages soient de quelque utilité pour ceux qui entreprendraient plus tard un travail sur la vie des peintres de l'école actuelle, je chercherai à me procurer la liste de leurs principales œuvres, en y joignant l'indication des encouragements et des récompenses honorifiques qu'ils ont reçues de divers gouvernements ou sociétés. La publication de ce genre de documents ne peut offrir

que des avantages.[1] Je chercherai en même temps à recueillir les autres renseignements qui peuvent contribuer à honorer nos artistes; mais ces derniers documents sont destinés à un travail particulier, que je n'ai point le projet de livrer actuellement à l'impression.

CHAPITRE PREMIER.

EXPOSÉ SOMMAIRE DU MOUVEMENT IMPRIMÉ AUX BEAUX-ARTS A GENÈVE, PENDANT LA PÉRIODE D'ENVIRON TRENTE ANNÉES, QUI A SUIVI LA RESTAURATION DE LA RÉPUBLIQUE.

Nous avons publié dans la précédente partie les résultats du mouvement imprimé aux beaux-arts à Genève depuis la fondation de la Société pour l'avancement des arts, et particulièrement depuis l'année 1789. Nous avons vu la création de la première école de peinture genevoise, et nous sommes entré dans quelques détails sur la vie et les travaux des artistes qui lui avaient fait le plus d'honneur. Ce coup d'œil jeté sur l'état des beaux-arts ne dépassait pas l'époque de la restauration de la République. Nous devons maintenant, pour compléter l'œuvre, parler du nouveau mouvement qui se manifesta dès cette époque. On vit alors les établissements d'instruction publique relatifs aux beaux-arts prendre un grand développement, et une seconde école de peinture ajouter au lustre que

[1] Je n'ai pu encore obtenir ces notes d'une manière complète, en sorte que ces détails ne paraîtront pas ici.

Genève avait reçu de la première. Dans ce mémoire, nous donnerons des détails moins circonstanciés que dans celui qui l'a précédé, car le perfectionnement des institutions offre moins d'intérêt que le récit de leur première création; en outre, la Société des Arts ayant fait publier d'une manière régulière, depuis l'année 1819, les comptes rendus de ses travaux, il est facile aux personnes qui désirent des renseignements plus détaillés de puiser aux sources officielles.[1]

Avant d'aborder l'époque où la culture des beaux-arts reçut de grands développements à Genève, je ne veux pas passer sous silence un fait qui prouve combien l'étude du dessin y était généralement répandue. En 1817, le public genevois apprit que notre illustre compatriote de Candolle était appelé à se dessaisir promptement d'un ouvrage très-précieux, dont il était dépositaire : c'était la *Flore du Mexique,* ouvrage du savant espagnol Mocino. Les dames de Genève, chez lesquelles de Candolle avait popularisé le goût de la botanique, conçurent aussitôt la pensée de lui conserver cette précieuse collection, en en copiant toutes les figures, au nombre de plus de mille; cette œuvre fut exécutée en huit jours.[2] Elle forme une collection contenue dans 13 volumes in-folio; les parties principales de chaque plante sont coloriées, et le reste tracé; l'exécution laisse généralement peu à désirer.

[1] *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts,* ses trois classes réunies.

[2] Ce fait est mentionné dans toutes les biographies de de Candolle. Voir *Notice sur de Candolle,* par le professeur de la Rive, p. 109; *Eloge de M. de Candolle,* par Flourens, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des sciences, p. 22, etc.

Simond, dans son *Voyage en Suisse*, dit[1] « qu'il n'y a aucune ville de 23,000 âmes où cela eût été possible. »

Revenons à nos institutions relatives au développement des beaux-arts.

L'organisation des écoles de dessin fut peu modifiée dans les premières années de la Restauration ; mais l'élan de patriotisme imprimé alors aux Genevois, sembla vivifier toutes les institutions. Tout homme qui croyait pouvoir servir utilement son pays lui apportait son contingent de lumières et de dévouement : c'est ainsi que, dès l'année 1816, M. Guillaume-Henri Dufour[2] offrit aux élèves un cours de géométrie descriptive, qu'il fit suivre en 1817 d'un cours de perspective linéaire. En 1818, le docteur Morin donna aussi un cours d'anatomie. La ville de Genève ayant fait, dès l'année 1817, une allocation de 5,000 florins à la Société des Arts, celle-ci put rétablir l'académie d'après nature, qui fut ouverte le 5 janvier 1818. C'est vers la même époque que fut fondée, comme nous l'avons dit plus haut, une classe de gravure en taille-douce, et que M. Jaquet ouvrit son école gratuite de modelage.

Cependant l'ancienne organisation de la Société des Arts semblait susceptible d'améliorations. Les membres qui concouraient à ses travaux n'étaient point en assez grand nombre. Pénétrés de cette idée, et recevant d'ailleurs une impulsion particulière du Comité d'agriculture, ils arrêtèrent un nouveau plan d'organisation de la So-

[1] *Voyage en Suisse*, par Simond, t. Ier, p. 248.

[2] M. le général Dufour publia, en 1827, un ouvrage ayant pour titre : *Géométrie descriptive, avec ses applications à la recherche des ombres*, 1 vol. in-8, avec un atlas de 22 planches.

ciété. Ses travaux ne devaient plus être répartis qu'entre trois comités; celui des beaux-arts, celui d'industrie et celui d'agriculture ; chacun de ces comités devait être composé de vingt membres de la Société et de vingt adjoints; en outre, à chaque comité était associée une Classe composée d'un nombre illimité de personnes prenant intérêt aux arts dans une ou plusieurs de ces divisions. Elles étaient admises sur la présentation de deux membres du comité, moyennant une contribution annuelle de 40 florins. Cette nouvelle organisation, proposée vers la fin de l'année 1821, ne tarda pas à être adoptée, et bientôt 340 personnes se répartirent entre les trois classes de la Société. Celle des beaux-arts en compta à elle seule 95; ces membres adjoints, promoteurs d'idées nouvelles, contribuèrent puissamment à activer les travaux de la Société. La Classe qui doit seule nous occuper[1] coopéra active-

[1] *Liste des présidents de la Classe des beaux-arts* (et date de leur nomination) :

1821	Rigaud, ancien premier syndic.	1839	Rigaud, ancien syndic.
1822	Duval-Tœpffer.	1840	Morin, docteur.
1823	Rigaud, ancien syndic.	1841	Dubois.
1824	Eynard-Châtelain.	1842	Morin, docteur.
1825	Rigaud, ancien syndic.	1843	Dubois.
1826	Morin, docteur.	1844	Rigaud, ancien syndic.
1827	Favre-Bertrand.	1845	Constantin, Abraham, peintre.
1828	Morin, docteur.	1846	Dubois.
1829	Rigaud, ancien syndic.	1847	Constantin, Abraham.
1830	Tronchin-Tronchin.	1848	Pictet-de la Rive, professeur.
1831	Rigaud, ancien syndic.	[* 1849	Audéoud, James.
1832	Morin, docteur.	1850	Pictet-de la Rive.
1833	Rigaud, ancien syndic.	1851	Coindet, John.
1834	Morin, docteur.	1852	Humbert, Charles, peintre.
1835	Rigaud, ancien syndic.	1853	Pictet-de la Rive.
1836	Morin, docteur.	1854	Humbert, Charles.
1837	Rigaud, ancien syndic.	1855	Reverdin, Adolphe, architecte.
1838	Morin, docteur.	1856	Humbert, Charles.

ment, avec le Comité, à tout ce qui pouvait favoriser à Genève le développement des beaux-arts, soit qu'il s'agît de l'art lui-même, s'adressant à l'imagination et aux plus nobles facultés de l'homme, soit qu'il s'agît de l'art dans son application à toutes les branches d'industrie cultivées dans notre pays. La direction et la surveillance de l'académie et des écoles de dessin, et les améliorations dont les diverses branches d'études étaient susceptibles, excitèrent toujours, en première ligne, l'intérêt du Comité de la Classe, comme présentant un résultat qui n'offrait rien de problématique. En effet, 50 élèves environ, sortant chaque année de nos écoles, répandaient nécessairement dans diverses branches d'industrie les connaissances qu'ils avaient acquises ; tandis que ceux que leur génie portait aux inspirations les plus élevées de l'art, cherchaient à prendre rang parmi les artistes qu'ils avaient vus se distinguer dans les années précédentes.

L'académie était particulièrement utile à ces derniers, en leur procurant les moyens d'étudier successivement le modèle vivant, et le beau idéal d'après l'antique : nos jeunes artistes acquéraient ainsi une connaissance approfondie et raisonnée de leur art, et apprenaient à embellir une nature toujours imparfaite, par l'étude de ces modèles admirables que nous ont légués les anciens. Le gé-

1857 Reverdin, Adolphe.
1858 Soret, Frédéric.
1859 de Saussure, Théodore.
1860 Reverdin, Adolphe.
1861 de Saussure, Th.
1862 Dorcière, Louis, sculpteur.
1863 de Saussure, Th.
1864 Dorcière, L.
1865 D'Albert-Durade, peintre.
1866 de Saussure, Th.
1867 Hammann, Hermann, graveur.
1868 de Saussure, Th.
1869 Reverdin, Ad.
1870 Humbert, Edouard, professeur.
1871 de Saussure, Th.
1872 Humbert, Edouard.
1873 Brocher, Louis, architecte.
1874 Humbert, Edouard.]

nie des artistes grecs, en réunissant dans un même sujet tout ce que les formes humaines ont présenté de plus parfait, nous a laissé une image presque céleste de la créature ; beauté idéale que la nature ne produit guère. Grâces à ce travail admirable des anciens, on a pu dire que la fécondité de leur génie leur avait fait surpasser la nature.

L'enseignement artistique continuait de se développer à Genève. On vit dans l'été de 1821 M. Reverdin donner un cours gratuit de perspective,[1] et en 1822 M. Charles Peschier un cours d'anatomie pittoresque,[2] étude indispensable pour faire bien comprendre la nature, en dévoilant le jeu des nerfs et des muscles. Il y eut aussi des leçons données par MM. Jaquet et Vaucher-Delille, sur le dessin au trait des machines.[3]

En 1822, Genève fit un premier appel à l'art statuaire, dans le but d'orner ce jardin botanique dont la création avait contribué à fixer définitivement dans ses murs le savant éminent que la France nous avait momentanément enlevé. Une souscription, remplie avec cet élan qui se manifestait alors, permit de faire exécuter les bustes en marbre qui sont placés au-devant de l'orangerie.

[1] Il fut suivi par environ trente jeunes gens.

[2] Ce cours, également gratuit, fut suivi par plus de cinquante personnes.

[3] Ces leçons gratuites, données à dix-huit élèves, avaient pour but de préparer à un concours, ouvert par un anonyme, pour le meilleur dessin au trait d'une machine, afin d'habituer les jeunes gens qui voyagent à dessiner rapidement les machines qu'ils observent, et de leur permettre d'enrichir ainsi leur pays des découvertes qu'ils pourraient faire hors de chez eux. Le prix était de 150 fr.

M. James Pradier, qui débutait d'une manière brillante dans une carrière où il a pris dès lors le rang le plus élevé, se chargea de ceux de J.-J. Rousseau et de Charles Bonnet; leur exécution répondit pleinement aux preuves de talent qu'il avait déjà données.[1]

Ce fut dans cette même année que se forma la *Société des Amis des beaux-arts*, qui avait pour but d'encourager les artistes vivants, par l'acquisition de leurs ouvrages. Dans les premières années de son existence, un quart de la somme à laquelle s'élevaient les souscriptions était employé à faire graver des planches, dont chaque souscripteur recevait une épreuve; le reste de la somme était destiné à des achats de tableaux. Une exposition publique des ouvrages achetés par l'association précédait le tirage au sort qui se faisait entre les actionnaires.[2]

En 1823, M. Escuyer donna un nouveau cours gratuit de perspective linéaire.

Des essais lithographiques, commencés depuis quelques années par M. l'ancien syndic Necker, continués par M. Charton, suivis avec persévérance par d'autres artistes et en particulier par M. Gallot, imprimeur-lithographe établi alors à Genève, firent prévoir que ce genre de gravure, devenu depuis si général, pourrait s'établir utilement dans notre pays. Mme Munier-Romilly, qui s'était

[1] Des épreuves en plâtre de ces deux bustes furent mises à la disposition des souscripteurs.

[2] Le prix de l'action était fixé à 25 fr.; un comité nommé par les actionnaires faisait les achats. Il y eut, dès le début, près de cent quarante souscripteurs, ce qui permettait de disposer, pour les achats, d'une somme de 3500 fr. En 1824, les souscripteurs dépassèrent le nombre de trois cents, ce qui donnait une somme de 7500 fr.

exercée aux finesses de l'art à Paris auprès de maîtres habiles, produisit plusieurs ouvrages qui paraissaient déjà le disputer au burin pour le fini et la délicatesse.

Dans cette même année, la Société des Arts ouvrit deux concours d'architecture, pour des projets de construction d'un musée. D'après le premier de ces projets, cet établissement aurait été construit au-dessus de l'orangerie du Jardin botanique, dont la longueur devait être triplée. M. Samuel Vaucher obtint une médaille de 300 fl., comme auteur du projet jugé le meilleur; M. Delesderrier en reçut une de 200 fl. pour un second projet analogue. L'autre concours avait pour objet la construction d'un musée plus vaste, élevé à l'entrée du Bastion de Hollande. M. Bagutti, architecte italien alors établi à Genève, fut l'auteur du seul projet présenté, et reçut une médaille de 500 florins.

Dès l'année 1824, l'allocation faite à la Société des Arts par la ville de Genève fut augmentée; une somme de 8000 florins fut mise à la disposition des Classes des beaux-arts et d'industrie; elles la partagèrent en sœurs, la première recevant toutefois une portion d'aînée, comme le disait M. le professeur Pictet-Turrettini dans son rapport annuel. Cette amélioration financière ne diminua point l'élan des membres de la Classe qui désiraient offrir un concours gratuit à l'enseignement des élèves : M. Dubois, qui fut appelé plus tard à la présidence du Comité, donna un nouveau cours de perspective, de cette science qui, suivant les expressions de Léonard de Vinci, « est la première qu'un jeune peintre doive apprendre, pour savoir mettre chaque chose à sa place, et pour lui donner sa juste mesure dans le lieu où elle est.[1] »

[1] *Traité de la peinture*, par Léonard de Vinci.

Cette même année, la Société fit, à la suite d'un concours, frapper une médaille commémorative de la réunion de Genève à la Suisse. Cette médaille, en rappelant l'événement le plus important de l'histoire de notre patrie, devait offrir en même temps un signe durable de l'état des arts à Genève. Il serait superflu de la décrire ici, car elle doit se retrouver dans toutes les familles genevoises. Le dessin de la face principale est dû à M. Antoine Bovy, le revers à M. Auguste Bovet, et la légende latine : *Hoc erat in votis*, avait été proposée par M. Serre. L'exécution de la médaille fut confiée aux auteurs mêmes des projets.

Un autre concours, ouvert pour les prix qui se distribuent actuellement au collége, valut aussi des couronnes à deux membres de la Classe, MM. Chaix et Bovet : les coins des médailles furent gravés par M. John Chaponnière.

Enfin, dans cette même année, un nouveau concours d'architecture fut jugé par la Société des Arts ; comme en 1823, il s'agissait d'un projet de musée à construire à l'entrée du Bastion de Hollande; deux projets, qui attestaient un travail très-considérable, reçurent une mention honorable, et leurs auteurs, MM. Collart et Bagutti, partagèrent le prix, dont la valeur avait été fixée à 1000 florins.

La publication de tous ces programmes de concours avait été, de la part de la Société, une sorte de déclaration faite au public genevois, qu'on ne pouvait se passer d'un emplacement plus étendu, dans lequel tous les établissements qui se rapportent aux arts seraient réunis. Cet appel fut entendu par deux dames au cœur noble et

généreux, Mesdames Rath, dont le nom figurera désormais parmi ceux des principaux bienfaiteurs de notre pays. L'offre patriotique qu'elles firent de pourvoir à ce qui nous manquait, fut acceptée par le gouvernement avec les sentiments de gratitude que provoquait dans tout le pays une action si libérale; la construction du Musée qui porte leur nom fut décrétée, et la ville de Genève se trouva ainsi dotée du bel établissement dont la nécessité s'était toujours fait sentir. Nous ne nous étendrons pas davantage sur cette fondation dans ce chapitre, car elle sera traitée avec détail dans le suivant, et nous saisirons en même temps cette occasion de parler des autres titres de Mlle Henriette Rath à la reconnaissance des amis des beaux-arts.

On vit pour la première fois à Genève, en 1824, ouvrir un concours de peinture d'histoire : le sujet était la *Délivrance de Bonivard, prieur de Saint-Victor, par les Bernois, après la prise du château de Chillon.* La première pensée du concours, ainsi que le prix annoncé, étaient dus à M. de Sellon, qui avait laissé à la Classe des beaux-arts le choix du sujet du tableau. Deux compétiteurs seulement entrèrent en lice; le public prit une part très-vive à la lutte qui s'établit sur le mérite des deux ouvrages exposés. Le jury décerna le prix à M. Lugardon, et un accessit à M. Chaix. M. de Sellon fit l'acquisition des deux tableaux pour une somme égale; il les a légués au Musée Rath par ses dernières dispositions.

Au mois de février 1826, M. Constantin fit jouir ses compatriotes de la vue de plusieurs tableaux fameux des musées de l'Italie, en exposant dans les salles basses du

Casino une fort belle collection de ses principales peintures sur porcelaine, dans lesquelles, en reproduisant les originaux dans des proportions réduites, il a su représenter avec une admirable vérité les chefs-d'œuvre de la peinture. Sur ces belles plaques, la composition, la couleur, l'effet général, tout se retrouve, jusqu'à la teinte imprimée par le temps. Cette collection, fruit de vingt ans d'études, contenait treize tableaux, dont six d'après Raphaël, et en particulier la *Vierge à la chaise*, la *Fornarine*, etc.; un tableau du Titien, un de Carlo Dolce, un Christ extrait d'un tableau de Cigoli, et la *Madonna del Sacco* d'après une fresque d'Andrea del Sarto. On y voyait aussi une Magdeleine, composition de Constantin, et le portrait de ce peintre, exécuté par lui-même. Ces tableaux étaient vendus à S. M. le roi de Sardaigne, mais notre compatriote s'était réservé de les faire voir à ses concitoyens; c'est maintenant à Turin que sont placés ces chefs-d'œuvre. Cette exposition excita le plus vif intérêt à Genève : tous ceux de nos compatriotes qui s'occupaient des arts, ne se lassèrent pas de l'admirer pendant tout le temps où le public y fut admis.*

La même année offrit une preuve de la libéralité des artistes genevois; tous les cœurs généreux sympathisaient alors aux malheurs de la nation grecque : la pensée de venir à son secours, proposée dans une réunion d'artistes et adoptée par acclamation, fut exprimée publiquement

* Abraham Constantin, né le 1er décembre 1785, est mort le 10 mars 1855. Il a donné à la Société des Arts une copie sur porcelaine de la *Madone de Pérouse*. La Société des Arts possède deux portraits de Constantin peints et donnés, l'un par Mlle Mérienne, l'autre par Mme Couronne-Durand.

dans le programme suivant : « Dans un moment où le monde entier s'émeut en faveur de la Grèce, les artistes, accoutumés à la regarder comme leur commune patrie, doivent éprouver particulièrement le besoin de payer à ses infortunés habitants le tribut de l'admiration et de la charité. Ils le doivent par humanité pour une nation dont la vaillance égale le malheur; ils le doivent par reconnaissance pour une terre qui fut le berceau et le sanctuaire des arts. Pleins de ces sentiments et ne pouvant contribuer par des dons considérables à soulager les misères des Grecs, les artistes de Genève ont eu l'idée de réunir quelques-uns de leurs ouvrages, pour les distribuer par la voie du sort, et en consacrer le produit à la sainte cause des descendants d'Apelles et de Phidias. » La loterie des artistes contenait 74 lots ; elle fut tirée le 25 mai 1826, et le produit, s'élevant à 21,736 florins, fut remis au Comité grec de Genève.

Vers le milieu de 1826, les vœux de tous les amis des arts furent enfin réalisés : nous pûmes placer nos écoles et nos collections dans ce Musée, que l'on devait à la munificence de Mlles Rath. Jusqu'alors les classes de dessin n'avaient pu recevoir un nombre d'élèves en rapport avec les besoins de notre population ; l'augmentation des locaux, la nouvelle organisation des écoles présentèrent un ensemble qui permit d'espérer que nos établissements publics seraient désormais au niveau des meilleures institutions de ce genre. Les études furent en général mieux coordonnées, afin qu'elles se trouvassent en harmonie avec la vocation future des élèves. On sépara davantage celles dont le but était l'art lui-même, de celles qui ne devaient être considérées que comme un acces-

soire utile pour l'exercice de diverses professions. Une circonstance que nous devons aussi mentionner, c'est que la Classe des beaux-arts avait eu le bonheur d'avoir habituellement à la tête des écoles des directeurs aussi habiles que dévoués aux intérêts de leurs élèves. A M. Vanière avait succédé M. Reverdin, puis MM. Bouvier, Lugardon et Deville; M. Jaquet avait eu pour remplaçant M. Durelli,[1] et l'école de modelage fut dirigée par M. Dorcière après M. Detalla. Nous parlerons plus tard de ces divers artistes, chez lesquels le talent d'enseignement n'était qu'une conséquence de la pratique des beaux-arts.[2]

L'entassement de nos collections dans les emplacements destinés jusqu'alors à la Société des Arts, avait été un obstacle à leur accroissement; en effet, de quelle utilité auraient été des tableaux que l'on ne pouvait exposer au public, et des statues que le manque de place empêchait de consacrer à l'étude?[3] Mais l'ouverture du musée fit voir au public combien il y avait encore à acquérir; ces

[1] M. Dériaz a remplacé M. Durelli en 1848.

[2] Dans cette même année 1826, un cours gratuit d'anatomie fut donné par M. Charles Coindet. Dans ce cours, il s'attacha à faire connaître les proportions des différentes parties du corps humain, à décrire les organes considérés séparément, puis comparés entre eux dans les différences qu'ils offrent selon l'âge, le sexe, la profession ou le climat. M. Mayer donna, la même année, un cours gratuit de perspective. Il ouvrit, en 1828, une école de géométrie et de dessin linéaire des arts et métiers.

[3] Nous avions reçu avant 1820, sans pouvoir les placer convenablement, des épreuves de la *Vénus* de Canova, donnée par l'auteur, de la *Danseuse* du même artiste, donnée par M. Favre-Bertrand, et le groupe des *trois Grâces,* du même, offert par M. Mirabaud.

murs dégarnis furent un appel qui fut promptement entendu, et dès la première année nos collections furent presque doublées. Il serait trop long de mentionner tous les dons que reçut la Société des Arts, soit pour les galeries de tableaux et de statues, soit pour le cabinet d'estampes ; mais nous indiquerons quelques-uns des plus remarquables qui furent faits à cette époque. Les galeries destinées aux plâtres des statues antiques et modernes s'enrichirent des épreuves suivantes : *Jason* et *Diane chasseresse*, donnés par M. Louis-Robert Tronchin ; la *Vénus de Milo,* quatre des *Enfants de Niobé*, un *Orateur grec* et une *tête de cheval,* donnés par M. Eynard-Lullin ; une petite *tête d'Auguste* en marbre, œuvre antique, offerte par M. François Duval ; le *Christ* de Michel-Ange et le *Discobole*, statue antique, acquis en Italie par Mme Marcet-Haldimand ; le grand *vase de la villa Borghese* et plusieurs fragments intéressants, offerts par M. Jaquet ; le *Germanicus* et le groupe de *Castor et Pollux*, donnés par M. Sarasin-Rigaud ; l'*Apollon du Belvédère*, par Mme Saint-Ours ; une *jeune Grecque*, œuvre de Chaponnière, par MM. Favre et Eynard-Lullin.

Dès lors le Musée a encore reçu des dons précieux de même nature, entre autres le *David vainqueur de Goliath*, par Imhof d'Unterwalden, que M. Huber-Saladin avait acquis à Rome ; une copie en marbre de la *Vénus accroupie*, donnée par M. Bartholony. M. Louis-Robert Tronchin donna encore l'*Antinoüs* et le *Faune en repos* ; Mlles Rath, un *Guerrier posant ses armes*, statue de Wolf, sculpteur prussien établi à Rome ; M. Pradier, un groupe de *Vénus et l'Amour*, œuvre de cet artiste ; M. le colonel Bontems, un buste de *Platon* en marbre, œuvre de la

jeunesse de Canova. La Classe des beaux-arts a fait aussi deux acquisitions d'une grande importance : la suite des *bas-reliefs du Parthénon*, et une épreuve complète des *portes du baptistère de Florence*, cette œuvre admirable de Lorenzo Ghiberti, que Michel-Ange appelait les « portes du paradis. »

Les galeries de tableaux comptèrent dès lors plusieurs ouvrages de grands maîtres. M. Duval de Cartigny donna un fort beau tableau du Caravage, éminemment utile pour l'étude, et un portrait par van der Helst ; M. François Duval, deux paysages de Salvator Rosa ; M. Favre-Bertrand, deux Berghem ; M. de Sellon, deux tableaux de van Os ; M. Rousseau avait donné deux paysages de Breughel, dont les figures sont peintes par Rothenhammer, et un portrait à l'huile attribué à Velasquez. Les héritiers du général Chastel déposèrent douze tableaux originaux, parmi lesquels on remarque un Albert Kuip.

Plus tard, M. Lami donna un tableau du Valentin; Mlles Rath, quatre tableaux de l'école flamande; M. de Sellon, onze tableaux de sa collection, auxquels il ajouta ensuite de nouveaux dons ; il légua, par ses dernières dispositions, son beau tableau du Dominiquin, *le Triomphe de David*,* qu'il considérait comme le plus précieux de sa collection; M. Fabry, de Gex, donna aussi deux tableaux; Constantin se dépouilla en faveur du Musée d'une *tête de Judith*, par A. Allori ; M. l'ancien syndic Naville donna un tableau du Bassan; M. Edouard Odier envoya l'un de ses ouvrages capitaux, *Charles le Téméraire entrant à cheval dans l'église de Nesle ;* M. Charles Bon-

* Voir page 185.

tems légua par son testament un tableau fort estimé de l'école flamande; un beau Guerchin, représentant *la Charité*, fut offert par M. de la Falconnière. Nous ne parlons pas d'un grand nombre d'autres dons faits au Musée, la nomenclature en serait trop longue; on les trouve d'ailleurs mentionnés dans les livrets du Musée et dans le catalogue du cabinet d'estampes; les noms des donateurs sont imprimés dans les premiers, et toujours indiqués dans le second.

Quant aux dons des ouvrages des peintres genevois, nous les avons déjà mentionnés en parlant de ces artistes;[1] mais nous ne devons pas passer sous silence deux acquisitions importantes faites pour le Musée, par MM. Eynard-Lullin et Prevost-Martin: le premier donna le grand tableau d'*Œdipe* de Chaix; le second, la *Catherine de Médicis* d'Hornung.

Le cabinet d'estampes reçut aussi une augmentation très-considérable, et sa collection ne tarda pas à devenir importante. Parmi le grand nombre d'ouvrages capitaux qui y furent déposés, nous citerons en particulier la belle collection publiée par les membres de l'institut d'Egypte, envoyée de Paris par M. Léon Torras. L'inventaire des gravures contenues dans les portefeuilles du cabinet d'estampes, fait en 1841, en portait le nombre à 18,000 feuilles. Ce cabinet a toujours été ouvert à des jours fixes aux amateurs et aux ouvriers qui désiraient y travailler. Il a été même arrêté, en 1847, que cette ouverture aurait lieu cinq jours de la semaine.

[1] Nous avons indiqué, en particulier dans la notice relative à Saint-Ours, le don que fit M. Tronchin-Tronchin du tableau des *Jeux olympiques*, offert à la Société des Arts le 7 juin 1816.

L'année 1831 fut marquée par une institution nouvelle, qui devait offrir de grands avantages pour le développement de la fabrique de bijouterie : nous voulons parler des cours de composition d'ornement, destinés à enseigner l'art d'imaginer et de disposer les ornements propres à la décoration des bijoux. Cet enseignement n'avait pas, sans doute, la prétention de donner le génie de l'invention, car c'est là une faveur de la nature qui ne peut s'acquérir ; mais les plus heureuses dispositions ont toujours besoin d'être cultivées, quand ce ne serait que pour préserver de l'influence du mauvais goût; et comme l'art de la composition n'est le plus souvent qu'un art d'imitation, un maître habile peut exercer une immense influence sur l'avenir d'un jeune homme, en lui enseignant quels sont les ornements simples qui doivent s'unir entre eux, pour produire un ensemble agréable. L'élève verra, par exemple, comment les feuilles d'acanthe, d'olivier ou de palmier doivent être entrelacées de tiges et de fleurons, comment des rosaces placées de distance en distance, liées à des tiges, et des feuilles qui se recourbent autour d'elles, produisent un effet gracieux; il apprendra que lorsque les ornements représentent des sujets relevés, tirés de la fable ou de l'histoire, les accessoires doivent être en harmonie avec le sujet principal ; il verra, en un mot, qu'il existe dans l'art de la composition des principes fixes, guides plus certains que les simples caprices éphémères et bizarres de la mode.[1]

Le premier cours, annoncé en 1830, fut donné en

[1] *Rapport de M. l'ancien syndic Rigaud, président de la Classe des beaux-arts*, du 17 juin 1830.

1831 par M. Durelli, notre habile directeur de l'école d'ornement, aux frais des Classes des beaux-arts et d'industrie; il se composa de 70 leçons. Cet enseignement continua dès lors sous la même direction pendant dix années, soit jusqu'en 1841 ; il cessa à cette époque par suite du fâcheux état de la santé de M. Durelli. En 1845, on sentit la nécessité de le reprendre; M. Dériaz donna alors un cours d'ornement supérieur, et a continué cet enseignement avec beaucoup de succès. En 1846, M. H. Hammann donna aussi un cours sur l'histoire des divers styles d'ornement. Cette succession d'études a sûrement contribué à donner un caractère plus classique aux travaux des artistes de la fabrique.

Il y eut aussi, en 1843, un cours d'un genre entièrement nouveau pour Genève. M. le professeur Ferrucci exposa, pendant l'hiver, l'histoire de la renaissance des beaux-arts en Italie au quinzième, au seizième et au dix-septième siècle; ce cours présentait un très-grand intérêt; M. Ferrucci distribua des cartes d'admission à un certain nombre d'artistes de notre ville.

On se rappelle que la première des expositions publiques de peinture à Genève avait eu lieu en 1789, et que dès lors ces expositions s'étaient renouvelées en 1798 et 1802. A dater de la restauration de la République, elles devinrent périodiques, et eurent lieu d'abord tous les trois ans; depuis 1832, elles furent bisannuelles, il y en eut même deux années de suite, en 1834 et 1835.

Les premières, celles de 1816,[1] 1820,[2] 1823,[3] avaient

[1] Ouverte le 16 septembre.
[2] Ouverte le 10 juillet.
[3] Ouverte le 30 juillet.

eu lieu dans le petit bâtiment du Musée qui avait pour frontispice l'inscription : *Artibus promovendis;* il était situé au Calabri, sur l'emplacement qu'occupe maintenant la seconde maison Eynard. Le salon, mal éclairé par une coupole défectueuse, n'était, en outre, point assez spacieux. A l'exposition de 1823, les 179 ouvrages qu'on avait envoyés ne purent tous être convenablement placés.[1]

La première exposition qui eut lieu dans les salles du Musée Rath, fut celle d'août 1826.[2] On vit dès lors augmenter successivement le nombre des peintres exposants, et les chefs de notre nouvelle école arriver avec de nombreux élèves. Le public se porta toujours à ces expositions avec un vif empressement; la presse périodique et diverses brochures en ont habituellement publié des comptes rendus. En voyant ainsi réunis à des époques fixes et souvent renouvelées les ouvrages de nos peintres, on put apprécier leurs progrès et les tendances de l'école genevoise. On remarqua d'une manière générale que le paysage est le genre qui domine, puis le portrait, les tableaux de genre et d'animaux, et la peinture en émail; les sujets historiques et religieux ont toujours été en petit nombre. Pour citer un exemple des proportions

[1] Sur ce nombre il y en avait trente-sept envoyés par des artistes suisses d'autres cantons.

[2] Les expositions se sont succédé dès lors dans l'ordre suivant :

En 1829, 148 ouvrages furent exposés.	En 1839, 137.
En 1832, 171.	En 1841, 218.
En 1834, 166.	En 1843, 228.
En 1835, 147.	En 1845, 187.
En 1837, 186.	En 1847, 213.

dans lesquelles les tableaux de ces divers genres ont été reproduits à Genève, nous présenterons un résumé des deux expositions qui ont réuni le plus grand nombre d'ouvrages, celles des années 1841 et 1843.

La première avait 218 numéros inscrits sur son livret ; 178 environ étaient des œuvres d'artistes genevois. Sur ces 178 tableaux, 77 représentaient des paysages ou des animaux. Il y avait 67 portraits, 18 tableaux de genre, et 11 retraçaient des sujets historiques ou religieux.[1]

L'exposition de 1843 comptait 228 numéros, dont 176 environ étaient des œuvres d'artistes genevois ; sur ce dernier nombre on remarquait 52 paysages ou tableaux représentant des animaux, environ 40 portraits, 18 tableaux de genre, 19 émaux et peintures sur porcelaine, et 11 tableaux historiques ou religieux; cette exposition offrit le seul grand tableau d'église qui ait été exposé à Genève, le beau *Christ* de M. Lugardon.

Lorsque les jeunes peintres purent espérer de se faire connaître avantageusement et d'acquérir une place honorable parmi les artistes en exposant leurs ouvrages, une noble émulation s'établit entre eux, et les excita à de grands efforts qui furent souvent couronnés de succès. Mais si les expositions ont été ainsi un puissant stimulant pour eux, il ne faut pas se dissimuler que, quelquefois aussi, elles sont devenues une source de découragement pour les artistes dont les premiers succès ont été suivis d'indifférence. Le public aime en général la nouveauté; il se passionne quelquefois pour de jeunes peintres qui

[1] Cette exposition n'offrit, par exception, qu'un petit nombre d'ouvrages en émail (cinq).

n'ont encore donné que de faibles gages de talent, et il escompte leur avenir de la manière la plus flatteuse; puis, oubliant les éloges exagérés qu'il avait donnés, il porte souvent des jugements trop sévères sur ceux qu'il croit n'avoir pas répondu aux espérances qu'il en avait conçues, et devient aussi injuste qu'il avait été partial. Alors le jeune homme qui se confiait dans les succès obtenus à une première exposition, et se berçait chaque jour d'espérances de gloire, n'éprouve dans les années suivantes que découragement et déception ; il a le sentiment d'avoir fait de notables progrès, et cependant ses flatteurs ont tourné leurs regards ailleurs. Il ne croit plus à la justice des hommes, et son talent décline parce qu'il n'est pas apprécié à sa juste valeur ; c'est alors que de vrais amis doivent chercher à ramener le courage dans ce cœur flétri, en le relevant à ses propres yeux par un langage franc et consolant. On a vu souvent, à ce moment-là, des artistes redoubler d'efforts, marcher d'un pas sûr, et acquérir une réputation qui n'avait plus rien à craindre de la légèreté des jugements du public. Il faut que les hommes qui se consacrent aux arts le sachent d'avance, le public est souvent semblable à une coquette qui aime à partager ses faveurs sans s'inquiéter du mal qu'elle fait. C'est pourquoi il est arrivé que des peintres d'un talent reconnu se sont refusés à produire leurs œuvres dans les expositions périodiques ; on les a accusés à cette occasion d'un amour-propre excessif; c'était plutôt de la prudence; ils ne voulaient pas risquer de compromettre la réputation qu'ils avaient acquise, en livrant leurs œuvres à des jugements peu éclairés et souvent malveillants. On pouvait regretter de ne pas voir les

expositions ornées de leurs ouvrages, on n'avait pas le droit de les blâmer.

Nous avons fait remarquer précédemment que les peintres de l'école genevoise de paysage s'étaient toujours attachés à reproduire les sites des environs de Genève, de la Savoie et de la Suisse, pris, en général, dans les régions basses : des bâtiments rustiques, quelques ruines, de beaux ombrages, des troupeaux au pâturage, des scènes villageoises, tels étaient les sujets ordinairement choisis par de la Rive, Tœpffer, Huber le fils, etc.

Les premières expositions qui se succédèrent après la Restauration, firent juger que les peintres de l'école nouvelle s'étaient peu écartés des modèles que leurs devanciers leur avaient laissés ; s'ils commençaient à varier davantage les sujets de leurs tableaux, en reproduisant diverses vues des lacs, des cascades et des ruines de châteaux que l'on admire en Suisse, ils n'avaient point encore abordé la région la plus haute des montagnes. Cependant on les vit peu à peu, s'élevant dans ces Alpes qui leur offraient des masses si imposantes, puiser le sujet de plusieurs tableaux dans de sombres forêts et de hauts pâturages; mais ce ne fut guère qu'à dater des années 1836 et 1837 qu'ils s'essayèrent à représenter ces sites sévères et sauvages, dont ils n'avaient pas jusqu'alors apprécié ou abordé les beautés. La Handeck, le Grimsel, les torrents des plus hautes cimes alpestres, le grand Eiger, le Wetterhorn, les glaciers de Rosenlaui, la Dent du Midi, devinrent les sujets favoris de nos paysagistes. Ils durent s'applaudir de s'être attachés à reproduire, presqu'exclusivement, la nature sublime de notre pays, tout en variant le genre de leurs tableaux. On peut

en dire autant de nos peintres d'histoire. Nous avons souvent entendu dire à des amateurs étrangers, qu'ils estimaient que le talent des peintres devait être bien plus fortement excité par des sujets d'histoire nationale, ou par la vue des sites de leur patrie, que par des traits empruntés à une histoire étrangère, ou à une nature de convention. Les voyageurs qui visitent notre pays aiment à acquérir les tableaux où ils retrouvent à la fois un échantillon du talent de l'artiste, et des souvenirs de l'histoire et de la nature suisses. M. Lugardon fut donc bien inspiré lorsqu'il retraça le *Serment du Grütli*, la *Prise du château de Rossberg* et la *Délivrance de Baumgartner par Guillaume-Tell,* et M. Hornung le fut également en s'emparant de quelques traits de l'histoire de Genève, et en nous faisant assister aux *Adieux de Farel et de Calvin*, à la *Mort* de notre grand réformateur et à la *Prédication de la Réforme sur la place du Molard.*

Des vues de nos lacs fournirent à M. Guigon les sujets de quelques-uns de ses meilleurs tableaux. MM. Diday et Calame ont pu s'applaudir d'avoir créé un genre de paysage jusqu'alors inconnu, en représentant cette nature calme et majestueuse des hautes Alpes, et en saisissant, à un immense éloignement, ces cimes élevées qu'aucun peintre n'avait encore reproduites. L'un des tableaux les plus hardis de ce genre, est celui où Calame a représenté avec une vérité admirable les sommités empourprées de la chaîne du Mont-Rose, vues des prairies de Randa dans la vallée de Saint-Nicolas. Ce tableau fut fait originairement pour M. le professeur de la Rive, et exécuté ensuite, dans de plus grandes dimensions, pour le Musée de Neuchâtel. Ces hardiesses de nos peintres ont été quel-

quefois critiquées, mais plus souvent admirées dans nos expositions. Un homme de génie, qui réunissait au plus haut degré le sentiment des arts à celui des beautés de la nature, Rodolphe Tœpffer, dans l'ouvrage intitulé *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, avait, le premier, appelé l'attention de nos paysagistes sur ce vaste horizon, jusqu'alors négligé par eux. Il avait le droit, après avoir dépeint avec tant de charme les douceurs de la vie d'artiste, de donner aussi des conseils aux hommes de talent, pour lesquels il se sentait un attrait irrésistible, conséquence d'une sorte de fraternité. C'est ainsi que les lettres et les beaux-arts se sont toujours prêté un mutuel appui.

Nos peintres, par le choix qu'ils ont fait des scènes de notre histoire nationale, ou des sites de la nature suisse, pour sujets de leurs tableaux, ont donné à l'école genevoise un caractère d'originalité qui repousse l'accusation souvent adressée aux écoles naissantes, d'être une imitation servile des écoles flamande ou italienne. Nous n'éviterons pas, sans doute, les critiques; on nous reprochera la monotonie de nos montagnes, de nos glaciers, de nos sapins, de nos cascades; on nous dira peut-être: Nous avons assez de votre Grütli! — mais nous répondrons : C'est là notre nature, c'est là notre histoire, nous préférons représenter ce que nous sentons, que de nous traîner sur ces sujets d'emprunt, faibles et fades réminiscences d'œuvres des grands maîtres, à l'étude desquels il faut se former, mais qu'on doit se garder d'imiter servilement. Si j'en juge d'après mes propres impressions, je ne saurais trop encourager nos artistes à ne jamais renoncer à reproduire cette belle et majestueuse nature

suisse, dont la vue fait naître de si profondes émotions. Je possède un grand tableau de M. Diday, représentant une vue des hautes Alpes, qui me captive plus que ne pourraient le faire les plus riches paysages des maîtres anciens. Les eaux d'un torrent qui a pris sa source dans des cimes glacées, se précipitent dans une gorge étroite : l'œil les suit à peine, mais, tout à coup, elles reparaissent sur le premier plan du tableau, et viennent se briser contre la base d'un énorme rocher de granit, détaché depuis des siècles des flancs de la montagne : des débris d'arbres renversés, recouverts de mousse, et tout ce que ce site offre de sauvage, annoncent suffisamment qu'aucune figure humaine n'apparaîtra dans cette solitude. Le bloc de granit porte les restes d'un vieux pont en bois, détruit par le temps ; les seuls êtres vivants qui animent cette nature si sévère, sont deux chamois placés sur un rocher au bord de l'abîme où le torrent se brise en écume. Cette scène sauvage est pleine de poésie, et je ne serais pas surpris que la vue de tableaux représentant une nature si mélancolique, produisît sur l'imagination des habitants des montagnes un effet tout semblable à celui que ressentaient les soldats suisses en entendant loin de leur pays la musique du *Ranz des vaches*.

Nous terminerons cette digression sur l'école genevoise, en faisant observer que tous les amis des arts en ont constaté les progrès, et qu'en général ceux des connaisseurs étrangers, à l'opinion desquels l'on doit attacher le plus de prix, ont assigné aux tableaux de nos principaux peintres un rang qu'ils n'avaient point occupé jusqu'alors. C'est ce qui fut aussi reconnu dans les expositions de Paris, de Bruxelles, de Lyon et de Turin, à la

suite desquelles nos artistes vendirent plusieurs des tableaux qu'ils y avaient envoyés.

Le grand nombre des peintres qui s'élançaient dans l'arène donna lieu à quelques reproches indirects, adressés à la Classe des beaux-arts, sur ce qu'on excitait trop les jeunes gens à l'étude du dessin. On créait, disait-on, un ensemble d'établissements qui développaient une trop forte tendance à suivre la carrière des beaux-arts, dans un pays qui offre peu de ressources aux artistes. La Classe se justifia de ces reproches, en faisant observer que son devoir était d'offrir au public tous les éléments d'instruction nécessaires à la plupart des industries, et d'ouvrir ainsi une large porte à un grand nombre de professions; c'était ensuite aux parents à juger de celle qu'il leur convenait de faire suivre à leurs enfants.

Revenons maintenant au coup d'œil rétrospectif que nous cherchons à jeter sur l'état des beaux-arts à Genève.

Le gouvernement bornant ses allocations en faveur des arts au paiement des écoles et à des subventions générales, qui avaient toujours pour objet le perfectionnement de ces mêmes établissements, aucune somme n'était consacrée à l'achat des œuvres de nos principaux peintres. Les amis de la peinture regrettaient chaque jour de voir les plus beaux tableaux de notre école s'éloigner de Genève ; une fois acquis pour des collections étrangères, il n'y avait plus de chance de les voir prendre place plus tard dans notre Musée. La Société des Amis des beaux-arts, fondée en 1822, achetait bien, après chaque exposition, un certain nombre de tableaux, mais la somme dont elle pouvait disposer n'était pas assez

considérable pour lui permettre d'aspirer aux œuvres principales des chefs de notre école. Nous ne pouvons pas espérer de voir nos collections rivaliser avec celles des grandes villes, sous le rapport des tableaux des maîtres de l'école italienne et de l'école flamande; il nous importait donc d'y réunir quelques échantillons du talent de nos peintres; cette pensée trouva de l'écho, et des souscriptions successives dotèrent notre Musée de cinq ouvrages capitaux.

La première eut pour objet la belle composition d'Hornung sur la *Mort de Calvin*, qui avait été exposée en 1830, et avait excité un intérêt général.[1]

En 1837, de nouveaux souscripteurs firent l'achat du beau tableau de Calame représentant une vue sauvage prise à la *Handeck* près de la chute de l'Aar.*

Le patriotique sujet d'*Arnold de Melchthal,* si bien traité par Lugardon, donna lieu en 1841 à une nouvelle souscription, et vint encore orner les salles du Musée.

Le Chêne et le Roseau, admirable étude d'arbres de Diday, fut acquise pour le Musée par les mêmes moyens en 1843.

Enfin, le cinquième tableau fut une grande composi-

[1] Ce tableau fut lithographié à Genève, avec le consentement de l'auteur, par M. Frégevise fils, en 1839. Cette lithographie, d'une excellente exécution, est la plus grande qui soit sortie des presses de Genève: elle eut un plein succès. [* La gravure du même tableau par W.-O. Geller a été publiée à Londres en 1841. Joseph Hornung, né le 25 janvier 1792 à Genève, y est mort le 4 février 1870.]

* Les quatre tableaux des *Saisons* du même peintre ont été donnés au Musée Rath par sa veuve. Alexandre Calame, né le 28 mai 1810, est mort le 17 mars 1864.

tion de Guigon, représentant une *Vue du Rhône prise des hauteurs de Saint-Jean.*

Ce fut aussi une réunion de souscripteurs qui fit les frais du buste du professeur Marc-Auguste Pictet, ancien président de la Société des Arts. Ce buste, œuvre de Pradier, fut placé dans la salle des séances de la Société. A la mort du professeur de Candolle, M. Dorcière fut chargé de faire son buste, et l'artiste montra en cette occasion tout ce qu'on pouvait attendre de lui en ce genre.[1]

L'année 1835 avait vu élever dans Genève un monument qui fut aussi le résultat d'une souscription nationale; je veux parler de la belle statue en bronze de J.-J. Rousseau, œuvre artistique digne de l'homme de génie dont elle reproduit les traits. Par une circonstance heureuse, les Genevois, en élevant ce monument à leur illustre compatriote, trouvèrent dans leur concitoyen, M. James Pradier, le sculpteur qui pouvait le mieux donner à cette œuvre le cachet du génie. Cette statue fut coulée en bronze par Grosatier, fondeur de la statue de Napoléon.[2]

L'année suivante, une nouvelle souscription, dont la pensée avait été conçue par MM. Lullin de Châteauvieux et Hornung, permit de faire l'acquisition d'une fort belle

[1] Le 11 août 1845, un monument en bronze, à la mémoire de de Candolle, placé dans le Jardin botanique, fut inauguré en présence de la Société helvétique des sciences naturelles, réunie alors à Genève. Ce monument, œuvre de M. James Pradier, est dû à une réunion de souscripteurs.

[2] Elle fut exposée à Paris, pendant quelques jours, dans la cour du Louvre.

statue de *David, vainqueur de Goliath,* dernière œuvre de Chaponnière. Cet ouvrage d'un artiste mourant avait été apprécié comme un vrai chef-d'œuvre par cette partie de la presse qui s'occupe des arts. La Société fit mouler plus tard cette statue, et en envoya une épreuve à chacune des principales villes de la Suisse.

Nous ne passerons point sous silence la belle médaille de Calvin, gravée par M. Antoine Bovy, en commémoration du Jubilé. Cette médaille est dans des dimensions[1] et offre un relief auxquels le talent même de l'artiste ne nous avait point encore habitués. Le modèle en plâtre de ce chef-d'œuvre avait valu à l'auteur la médaille d'or à l'exposition de Paris.

En 1839, la Classe des beaux-arts ouvrit un concours pour la peinture en émail, et un autre pour les tableaux de genre, afin de remplir le but de la fondation faite par M. Blanc. M. Marc Henry remporta le prix destiné à la meilleure peinture en émail, et M. Langlois celui du tableau de genre.

Dès lors ces concours ont été renouvelés aussi souvent que l'ont permis les rentrées des intérêts provenant des fonds légués par notre généreux concitoyen : on les a plus particulièrement appliqués aux prix pour l'émail. Il est à croire que ces concours ont exercé une heureuse influence sur les progrès de ce genre de peinture auxiliaire, si utile pour la fabrique d'horlogerie et de bijouterie.

M. le docteur Mayor donna en 1839 un cours d'anatomie pittoresque, dans lequel, après avoir exposé des idées

[1] Elle a quatre pouces de diamètre.

sommaires sur la structure du corps humain et les principales fonctions de ses organes, il s'étendit sur la description de la charpente et des organes spéciaux du mouvement, en étudiant particulièrement ceux qui déterminent les formes extérieures. Il termina ses intéressantes leçons par deux séances sur l'étude générale de l'homme vivant.

M. Aymonier donna également un cours fort utile sur la perspective.

Dans le mémoire publié l'année dernière, nous avions parlé des cabinets de tableaux existant à Genève de 1787 à 1814. Si quelques-unes de ces collections se sont disséminées dès lors, les amateurs de la belle peinture ont eu la satisfaction d'en voir former de nouveau un assez grand nombre de fort remarquables : nous ne les mentionnons pas ici, parce que nous en parlerons avec détail dans un chapitre spécial. — Nous consacrerons aussi un chapitre à étudier l'impulsion donnée à l'architecture, et les améliorations notables introduites dans la construction des bâtiments, soit publics, soit particuliers, tant à Genève que dans les campagnes environnantes.

Tel est, Messieurs, le coup d'œil général que nous avons voulu jeter sur l'état des arts à Genève pendant la période qui a suivi la restauration de la République. Ce travail est sûrement bien incomplet, mais nous avons dit précédemment que ces mémoires n'étaient que de simples recueils de renseignements. Si nous sommes entré quelquefois dans des détails plus circonstanciés, c'était uniquement pour faire mieux comprendre notre pensée. On n'oubliera pas d'ailleurs, que ce travail n'est que le résultat des distractions d'un malade privé de la possi-

bilité de servir sa patrie, qui aime à repasser dans son souvenir les faits qui font honneur à son pays et qui ont contribué au développement de sa prospérité.

CHAPITRE II.

Mlles RATH. FONDATION DU MUSÉE QUI PORTE LEUR NOM.

On ne peut parler de la fondation du Musée Rath sans s'occuper d'abord du beau talent et des travaux de l'une des fondatrices, à laquelle son amour pour les beaux-arts suggéra sans doute la pensée de leur élever un monument.

La famille Rath est originaire de Nîmes; elle fut obligée de quitter cette ville pour se soustraire aux persécutions religieuses, et se réfugia en 1666 à Genève, où elle fut admise à la bourgeoisie l'année 1705.[1]

Mlle Henriette Rath naquit le 12 mai 1773;[*] elle s'occupa de dessin dès sa seizième année, dans l'intention de se consacrer uniquement à cet art, et de ne pas être une occasion de dépense pour ses parents qu'elle chérissait, et dont la position n'était pas aisée. Elle s'adressa à MM. Arlaud, Bouvier, à Mlle Massot (depuis Mme Schen-

[1] La famille Rath a conservé des relations de parenté ou d'amitié avec plusieurs familles distinguées de Nîmes; je citerai, en particulier, les familles Chabane et Guizot. Mlle Henriette Rath était intimement liée avec Mme Guizot, mère du ministre, et elle a constamment soutenu des relations d'amitié avec le ministre lui-même.

[*] Morte le 24 novembre 1856. Son portrait, par M. J. Hébert, est à la Société des Arts.

ker) et à Mlle Grannet, tous peintres de portraits en miniature, pour leur demander de diriger ses essais de peinture ; mais ils refusèrent, en lui faisant observer qu'il y avait déjà à Genève un si grand nombre de peintres en ce genre, qu'elle n'avait aucune chance de parvenir à trouver dans cette vocation un moyen suffisant d'existence.

Elle communiqua alors ses intentions à une amie de sa famille, Mlle Sarasin-Bordier (depuis Mme Aubert), qui s'occupait de dessin en amateur ; Mlle Sarasin la fit dessiner avec elle, et lui donna toutes les directions qu'elle pouvait lui offrir ; ces deux dames furent dès lors toujours unies par la plus tendre amitié.

Mais Mlle Rath avait l'ambition d'avancer; les conseils d'une jeune personne qui n'avait pas fait elle-même des études en vue de devenir artiste, ne pouvaient la mener bien loin. Elle avait atteint l'âge de 19 ans, et sentait qu'elle n'avait plus de temps à perdre ; elle avait souvent entendu parler du beau talent d'Isabey : sans le connaître personnellement, elle lui écrivit pour lui demander de consentir à l'admettre au nombre de ses élèves. Cette lettre fut remise à Isabey par une amie commune ; l'artiste, touché de cette démarche confiante d'une jeune fille, répondit : « Je ne donne pas de leçons, mais qu'elle vienne. »

Mlle Rath partit aussitôt pour Paris ; Isabey la reçut avec une touchante bienveillance, et l'admit dans son atelier, où elle passait ses journées à le voir travailler. Elle lui demanda enfin : Mais comment faut-il faire ? Il lui répondit : Cherchez vous-même. Elle chercha en effet, et commença à peindre dans le genre de son maître,

qui lui montrait un intérêt qui ne s'est jamais démenti.

Les parents de Mlle Rath venaient de perdre leur modique fortune. Son père, marchand horloger, atteint par trois faillites, ne possédait plus qu'une petite propriété à *la Coudre*, encore était-elle grevée d'hypothèques. Dès lors le but unique des travaux de Mlle Rath fut de soutenir sa famille, et Isabey chercha à lui procurer des portraits; elle travaillait aussi à faire des copies des ouvrages de son maître; ces portraits, qu'Isabey retouchait probablement, étaient payés à ce dernier vingt louis. Le désir d'être utile à des parents chéris est un puissant stimulant; Mlle Rath se fit connaître, et fit assez de portraits, en particulier dans la famille Gros. Elle travailla aussi pour la Russie, et fit plusieurs belles copies de tableaux de grands maîtres, qui furent placés dans le cabinet de l'impératrice mère.

Mlle Rath gagna successivement par son talent de peinture une somme de près de 100,000 francs, et procura ainsi plus d'aisance à ses parents;[1] la position élevée que leur fils, le lieutenant général Rath, occupait en Russie, était pour eux une ressource encore plus efficace.

Lorsque cet officier distingué revint se fixer à Genève,

[1] Mlle Rath se réunit en 1799 à Mmes Mussard, Terroux et Schenker, pour offrir à la Société des Arts de surveiller l'académie des jeunes filles. *(Procès-verbaux des séances de la Société des Arts*, du 21 novembre 1799.) — Le 23 mars 1801, Mlle Rath fut nommée associée honoraire de la Société pour l'avancement des arts. Il est fait mention, dans les registres de la Société, de son zèle pour l'académie des dames, et de l'émulation qu'elle y avait entretenue.

il fit l'acquisition du domaine de Saint-Loup[1] et s'y établit avec sa mère et ses deux sœurs. Ce frère, dont la présence contribuait au charme de cette réunion de famille, cachait une santé chancelante sous les apparences d'une robuste constitution; il fut atteint d'une maladie de poitrine, et sentant son existence sérieusement menacée, il se préoccupait du sort de ses deux sœurs. Il les entretenait souvent de sa fin prochaine, non pour se plaindre de son sort, mais pour chercher à arranger leur avenir; il devait leur laisser une belle fortune, et désirait donner quelqu'intérêt à leur vie. Il leur parlait du désir qu'il avait de leur voir adopter une jeune fille, dont l'affection et les soins embelliraient leurs vieux jours, mais Mlle Henriette Rath repoussa cette idée; elle avait déjà trop souffert de la perte qu'elle avait faite, quelques années auparavant, d'une jeune orpheline qu'elle s'était attachée par ses bienfaits.

Quelques jours avant sa mort,[2] le général dit à ses sœurs, dans une de ces conversations qu'il avait fréquemment avec elles sur leur avenir: « Je vous laisse ma fortune; jouissez-en comme cela vous conviendra; mais je voudrais qu'après vous il fût fait quelque chose d'utile à mon pays, d'honorable à ma mémoire, et qui portât mon nom. Je vous laisse d'ailleurs une entière liberté; vous aurez le temps d'y penser. »

Nous avons vu précédemment qu'en 1823 la Société des Arts avait ouvert un concours pour la construction

[1] Au-dessus de Versoix.
[2] Le général Rath est mort le 11 décembre 1819.

d'un Musée et avait publié à cet effet un programme. Mlle Jeanne-Françoise Rath, l'aînée, entendant parler de ce concours, manifesta le désir de donner 80,000 francs pour cette construction, qui se rattachait au goût que son frère et sa sœur avaient toujours manifesté pour les beaux-arts. Mlle Henriette Rath, la cadette, adopta instantanément cette idée, et comme chez elle une résolution généreuse est toujours promptement exécutée, elle fut aussitôt en parler au professeur de Candolle, son ami particulier. Peu après on s'adressa à moi en ma qualité de magistrat et de président de la Classe des beaux-arts; c'est de cette époque que datent mes relations avec Mlles Rath. Elles firent dresser des plans par M. l'architecte Samuel Vaucher. Confident dès lors de leurs intentions, je devins une sorte d'intermédiaire entre elles et le gouvernement. J'appris à connaître ces deux sœurs si distinguées par la noblesse de leurs sentiments; l'aînée était calme et réservée; la seconde, ardente et vive dans toutes ses affections, trouvait rarement chez les autres cette chaleur de cœur et ce dévouement qui ont souvent nui à son bonheur. Elles rendaient l'une et l'autre une espèce de culte à la mémoire de leur frère.

Tous les détails que je viens de donner sont le résultat des conversations nombreuses que j'ai eues avec Mlle Henriette Rath; j'ai voulu les consigner au commencement de ce chapitre, me réservant de parler de son talent comme peintre, lorsque j'aurai fait connaître les détails relatifs à la construction du Musée.

La première lettre que Mlles Rath adressèrent au Conseil d'Etat au sujet du Musée des beaux-arts, porte

la date du 30 janvier 1824.[1] Elles offraient au gouvernement une somme de 182,000 florins, soit 84,000 francs de France, aux conditions suivantes :

[1] *Requête de M*[lles] *Rath aux Syndics et Conseil d'État de la république et canton de Genève*, du 30 janvier 1824.

Très-honorés Seigneurs,

Lorsqu'il y a quelques années nous eûmes le malheur de perdre notre frère, Simon Rath, lieutenant général au service de S. M. l'empereur de Russie, il nous témoigna, peu de jours avant sa mort, le regret qu'il avait de n'avoir pu être utile à son propre pays, et nous recommanda de prendre des mesures pour fonder après nous un établissement utile à Genève et honorable pour sa mémoire. Nous avions dès lors regardé ce désir de sa part comme aussi sacré que s'il nous l'avait ordonné par son testament, et bien loin d'en retarder l'exécution, nous avons désiré l'accélérer, afin d'en voir nous-mêmes l'accomplissement. Une circonstance particulière nous mettant à même de pouvoir, dès ce moment, disposer d'une somme de quatre-vingt mille francs de France, nous sommes décidées à la consacrer à quelque établissement honorable pour notre patrie, et à remplir ainsi le vœu de notre frère, qui est entièrement le nôtre. Nous avons pensé que les établissements de charité publique sont déjà nombreux et bien organisés, et que, dans cet état de choses, il convenait mieux de porter notre attention sur quelque autre objet. Les programmes publiés, à deux reprises, par la Société des Arts, nous ont fait connaître le prix que cette honorable association attachait à faire construire un Musée des beaux-arts, plus grand et mieux distribué que celui qu'elle possède : ayant fait des beaux-arts l'objet habituel de nos affections ou de nos travaux, et sachant que l'estime que nous leur avons vouée était aussi l'un des sentiments dominants de notre frère : réfléchissant de plus que l'étude des arts du dessin s'allie, de la manière la plus intime, aux branches d'industrie dont un grand nombre de nos concitoyens tirent leur existence, nous nous sommes décidées à porter toute notre attention sur la construction d'un Musée des beaux-arts. Nous avons engagé quelques personnes, dans le patriotisme et les lumières desquelles nous avions con-

1° Que le Musée serait construit sur la place Neuve, en face de la salle de spectacle, et conformément aux plans qu'elles avaient fait dresser par M. Samuel Vaucher ;

fiance personnelle, à nous éclairer de leurs avis, soit sur la destination même de notre don, soit sur la manière de l'adapter plus convenablement à notre double but, de rendre hommage à la mémoire de notre frère, et d'être utiles à notre patrie. C'est après avoir écouté les avis de ce comité, et lui avoir soumis les plans préparés sur notre demande par M. S. Vaucher, que nous venons nous adresser à Vos Seigneuries pour leur faire l'offre suivante :

Nous offrons à l'Etat une somme de quatre-vingt mille francs de France aux conditions suivantes :

1° Cette somme sera employée à la construction d'un Musée des beaux-arts, situé sur la place Neuve, en face de la Comédie, et exécuté sur le plan joint à la présente lettre.

2° Le Musée portera sur le fronton le nom de notre frère Simon Rath.

3° Dans les règlements qui seront admis pour son administration, il sera statué que le Musée devra être ouvert au public au moins un jour par semaine, et quatre jours par semaine aux élèves pour l'étude.

4° L'exécution du bâtiment sera confiée à l'auteur des plans, M. Samuel Vaucher, sous la surveillance d'une Commission composée, 1° des personnes qu'il plaira à Vos Seigneuries de désigner pour représenter les intérêts publics ; 2° de MM. le conseiller Rigaud, le professeur de Candolle, le colonel Dufour, Jacob Duval, François Duval et Vaucher, qui nous ont aidées de leurs conseils, et auxquels nous donnons ici notre confiance personnelle pour représenter nos intérêts et nos intentions, soit sur les modifications qu'il pourrait être utile de faire au plan primitif, soit pour le choix de l'entrepreneur auquel l'ouvrage sera confié.

5° Si la somme que nous donnons ne suffit pas pour la construction, l'Etat s'engagera à fournir le surplus, soit par la vente des bâtiments actuellement occupés par la Société des Arts, soit par tout autre moyen, de manière que nous ne puissions

2° Qu'il porterait le nom de leur frère, M. le lieutenant général Rath;

3° Qu'il serait ouvert au public, au moins un jour par semaine, et aux élèves quatre jours.

Cette lettre contenait encore d'autres clauses relatives à la direction de la construction. M[lles] Rath la terminaient en annonçant l'intention où elles étaient de léguer au Musée les tableaux que leur frère leur avait laissés. L'Etat devait prendre à sa charge le surplus de la dépense qu'entraînerait la construction entière du Musée.[1]

Le Conseil d'Etat prit les arrangements nécessaires avec la Société Economique, la Société des Arts et le

jamais être contraintes à donner au delà de la somme que nous offrons. — Nous aurions pu sans doute réduire le coût total de l'édifice, en en réduisant les dimensions et en restreignant le but; mais nous avons pensé qu'il convenait à l'intérêt public de le faire immédiatement de manière à satisfaire les besoins des arts, et que si la somme que nous donnons peut être censée au moins suffisante pour payer les dépenses du Musée proprement dit, celle beaucoup moins considérable que l'Etat aurait à y joindre, et qu'il pourrait se procurer au moyen de la vente des bâtiments qui deviendraient inutiles par la construction projetée, serait censée être destinée à payer l'établissement de l'école soit académie qu'il convient de placer près des modèles. Ceux-ci existent déjà en grand nombre ; ils s'accroîtront indubitablement lorsqu'on aura un local propre à les recevoir, et nous pouvons annoncer déjà à Vos Seigneuries, que nous sommes dans l'intention de donner après nous au Musée les tableaux que nous avons hérités de celui dont nous demandons qu'il porte le nom.

Nous prions Vos Seigneuries d'agréer les vœux que nous faisons pour la prospérité de la République, aussi bien que les témoignages de notre respect pour ses magistrats.

[1] *Rapport* imprimé *de M. le conseiller Rigaud*, lu au Conseil Représentatif le 22 mai 1824, sur le projet de loi pour la construction d'un Musée des beaux-arts.

Conseil Municipal de Genève. Ce dernier corps devait devenir propriétaire du nouveau bâtiment, dont la jouissance était réservée à perpétuité à la Société des Arts.

Les témoignages de la plus vive gratitude furent adressés par les corps compétents aux généreuses fondatrices.[1]

Le Conseil d'Etat, en soumettant au Conseil Représentatif le projet de construction du Musée, lui en communiqua les plans, d'après lesquels ce bâtiment devait avoir 108 pieds de long et 71 de large. La face sur la place Neuve devait être d'un style simple et pur : un péristyle à six colonnes d'ordre corinthien devait en faire la décoration, et servir d'entrée pour les jours de grandes réunions et d'expositions publiques. — La hauteur totale de l'édifice jusqu'au-dessus de l'attique devait être de 27 pieds du côté de la rue de la Corraterie, et de 39 du côté du bastion de Hollande; cette différence dans l'élévation provenait de l'inégalité du sol. L'étage supérieur se divisait en galeries et salles pour les collections de tableaux et statues, pour les expositions, etc. L'étage inférieur devait contenir tous les locaux destinés à l'enseignement.

Le Conseil Représentatif sanctionna ces projets par une loi rendue le 2 juin 1824, et les travaux furent promptement commencés. L'édifice fut, à de très-légères modifications près, exécuté tel qu'il avait été conçu. L'inauguration du Musée et l'installation de la Société des Arts dans ce beau local, eurent lieu le lundi 31 juillet 1826. Une députation envoyée à Mlles Rath les avait invitées à

[1] *Extrait des Registres du Conseil d'Etat*, du 16 avril 1824. — *Extrait des Registres du Conseil Représentatif et Souverain*, du 2 juin 1824.

assister à la séance, mais elles préférèrent s'y faire représenter par leur ami M. Jacob Duval. Ce digne citoyen recommanda en leur nom à la Société les écoles, qu'elles avaient toujours regardées comme la partie essentielle de l'établissement, dans l'espérance que, soit les artistes, soit la classe industrielle de nos concitoyens, y puiseraient une instruction solide, favorable au perfectionnement des beaux-arts et au succès croissant de nos fabriques. Le président, M. le professeur de Candolle, se rendit l'interprète de la reconnaissance publique envers Mlles Rath.

Il s'agissait désormais de donner aux écoles une organisation plus en harmonie avec l'étendue des locaux qui leur étaient destinés, et avec les besoins de la population. Le Conseil d'Etat, d'accord avec la Société des Arts, adopta de nouveaux règlements; voici quelles en furent les bases principales.

Trois grandes écoles de dessin, gratuites comme celles qui existaient au Calabri, et divisées chacune en deux classes, furent ouvertes cinq jours de la semaine pendant deux heures; ainsi, au lieu d'une seule école élémentaire pour l'enseignement du dessin de la figure, il en fut créé deux, l'une consacrée aux premiers éléments, l'autre, faisant suite à celle-ci, fut destinée à perfectionner ces études pour les jeunes gens qui désiraient se vouer plus particulièrement au dessin ou à la peinture. L'étude d'après la bosse fut un des enseignements de cette seconde école.

L'école de l'ornement fut aussi divisée en deux classes successives; la seconde comprenait les élèves les plus avancés; c'est dans cette classe que quelques jeunes gens reçurent aussi des leçons d'architecture.

Enfin, l'école de modelage, dont les maîtres n'avaient pas été payés jusqu'alors, reçut une organisation nouvelle et définitive. Les élèves devaient être partagés en deux classes, dès que leur nombre ou leurs progrès ne permettraient plus de les réunir en une seule. Un bel emplacement fut destiné à l'académie d'après nature, et un vaste amphithéâtre fut consacré aux cours.

Voici le nombre des élèves admis dans les nouveaux établissements en 1829 :

La classe élémentaire de la figure en comptait	36
La classe supérieure	33
Les deux classes pour l'étude de l'ornement	70
Celles de modelage	35
L'académie	27
Total,	201 élèves.

Dix années auparavant (1820), le nombre des élèves dans les écoles gratuites avait été :

Dans l'école de la figure	36
Dans celle de l'ornement	35
Dans l'école dite cantonale (figure et ornement)	36
Dans celle de modelage	14
Total,	121

L'académie n'avait pas été ouverte cette année-là, l'année précédente elle avait réuni 24 élèves.

Lorsque Mlles Rath connurent le prix auquel s'était élevé l'ensemble des travaux pour la construction du Musée, elles voulurent, en s'imposant un nouveau sacrifice, compléter cette somme [1] et firent une seconde donation de

[1] *Extrait des registres du Conseil d'État*, du 21 avril 1826, contenant l'expression de la reconnaissance du gouvernement

75,000 francs.[1] Une année après, elles firent encore une offrande considérable à la ville de Genève,[2] mais comme elle n'avait pas pour but unique une destination relative aux beaux-arts, je ne m'étendrai pas davantage sur ce sujet.

Nous ne terminerons pas ce chapitre sans parler du beau talent de peinture, en miniature et en émail, de Mlle Henriette Rath : sa place est marquée à côté des Arlaud et des Bouvier. Disciple d'Isabey, il semble que le genre de sa peinture aurait dû se rapprocher de ces miniatures légères, sorte de féerie nuageuse, dans lesquelles des draperies contournées avec grâce autour d'une figure embellie par l'art du peintre, donnaient souvent aux portraits de cet artiste célèbre l'apparence de figures de fantaisie. Mais Mlle Rath, passionnée pour le vrai, s'attacha toujours à reproduire dans ses portraits la nature telle qu'elle la voyait; sa peinture a, si nous pouvons nous exprimer ainsi, plus de corps que n'en a ordinairement la miniature; c'est une imitation de la peinture à l'huile, donnant aux chairs leur apparence réelle; ainsi Mlle Rath, tout en profitant des directions qu'elle avait reçues de son habile maître, semble s'être créé un genre à elle; cette peinture classique de la miniature qu'elle a adoptée, tient aux excellentes études qu'elle a faites; elle a copié un grand nombre de tableaux des premiers maîtres, et n'a point oublié ce qu'elle avait une fois étudié. On verra toujours avec intérêt les belles copies qu'elle a conser-

pour ce nouveau don. — *Extrait des Registres du Conseil Représentatif et Souverain*, du 1er mai 1826, nouvelle expression de gratitude.

[1] Elles se réservèrent seulement que l'intérêt de cette somme leur serait payé sur le pied du 4 pour 100 jusqu'à leur mort.

[2] De 160,000 florins.

vées, et que nous avons souvent admirées dans son salon, ainsi que la collection des portraits des réformateurs, échantillon remarquable de son talent, qu'elle destine après elle à la Bibliothèque publique.

Mlle Rath a peint de fort beaux émaux; celui auquel elle tient le plus et qu'elle a toujours conservé, est une copie du portrait de Jean-Jacques Rousseau peint par La Tour. Ce portrait est le meilleur que l'on ait de l'auteur de l'*Emile;* il fut donné par Rousseau lui-même à Mme Delessert, mère de Benjamin, qui conserva toujours comme un précieux dépôt ce don de son ami. Mlle Rath le copia sous les yeux de Mme Delessert, et en a fait depuis une seconde copie en grande miniature qu'elle a donnée au Musée.* Elle a eu la bonté de me donner un fort bel émail, copie du portrait d'Isabey; l'un de ses émaux auquel elle attachait aussi du prix, est un portrait de l'impératrice Joséphine, qui est actuellement dans une collection d'amateur à Lausanne. D'après ce que nous avons dit, au commencement de ce chapitre, de la carrière artistique de Mlle Rath, on peut comprendre qu'elle a fait un très-grand nombre de portraits ; on en trouve dans bien des familles genevoises. Ce que l'on doit admirer encore plus que son talent, c'est la noblesse de ses sentiments, sa délicatesse, sa générosité, un dévouement habituel que ses amis ont pu craindre de voir porter quelquefois au delà des bornes que la prudence semblait prescrire; c'est, en un mot, un de ces nobles cœurs que l'on rencontre bien rarement.

* On voit au Musée le portrait en miniature du syndic Rigaud, et à la Société des Arts celui de M. Maurice, maire de Genève, tous les deux peints et donnés par Mlle Rath.

CHAPITRE III.

COLLECTIONS ET CABINETS DE TABLEAUX A GENÈVE.

Tous les artistes et les amateurs de peinture à Genève ont visité, sans doute, la belle collection de tableaux des écoles italienne, allemande et hollandaise que possédait M. François Duval-Tœpffer. C'était un vif plaisir que de la voir en compagnie du propriétaire, qui, appréciateur habile des beautés de l'art, faisait partager à ceux auxquels il montrait sa galerie les impressions qu'il éprouvait lui-même.

M. Duval avait rapporté de Russie, en 1813, ce beau cabinet, qui se composait d'environ 120 tableaux. Le culte persévérant que cet amateur distingué avait voué aux arts du dessin dès sa jeunesse, explique la formation de cette précieuse collection; M. Duval étant devenu un connaisseur fort expérimenté, n'admettait dans son cabinet que des tableaux de choix. [1] Des propositions lui

[1] Plusieurs des tableaux de cette collection (au nombre de 41) provenaient de la galerie Winckler de Leipzig; d'autres sortaient des cabinets des ducs d'Orléans et de Praslin, du comte Valicky, de M. Labensky (conservateur des tableaux de l'Ermitage impérial de Saint-Pétersbourg), de la galerie du roi de Pologne (ci-devant cabinet Praslin), du cabinet de l'amiral Reibeck, de M. Calandrini, de M. Aubry d'Orléans, de M. Clavière, de M. Julienne, du docteur Chrichton à Saint-Pétersbourg, etc. — On peut voir à la Bibliothèque publique un catalogue de la

furent faites à plusieurs reprises pour l'achat d'une partie de sa galerie, et en particulier pour son fameux Carle du Jardin; mais il ne voulait pas diviser sa collection. En 1845 il se décida à la vendre à M. le comte de Morny, de Paris. Le nouveau possesseur l'envoya à Londres, et la fit mettre en vente publique au mois de mai 1846. Les catalogues,[1] ainsi que les nombreux articles de journaux annonçant cette vente, conservèrent à la collection le nom de son auteur, comme une garantie du mérite des ouvrages dont elle se composait. La vente eut lieu à Londres les 12 et 13 mai, après une exposition préalable. Le produit s'éleva à environ 500,000 francs.

Les tableaux les plus remarquables de cette collection furent adjugés à des personnes qui misaient pour le compte de M. de Morny; il en a conservé ainsi un assez grand nombre dont il a voulu constater la valeur vénale dans une vente publique. J'indiquerai douze des principaux qui atteignirent des prix élevés.

Deux Carle du Jardin : l'un, considéré comme le fleuron de la collection, représente un troupeau de bœufs conduit par un homme à cheval; deux bergers suivent le

collection de M. Duval, contenant vingt gravures au trait : dix-neuf de ses principaux tableaux avaient été dessinés en 1812 par Michaïloff, à Saint-Pétersbourg, et gravés chez Klauber; un autre a été dessiné et gravé par A. Bouvier.

[1] *A Catalogue raisonné of the capital pictures collected by Monsieur Fs Duval of Geneva.* Ce catalogue, contenant les gravures au trait de dix-neuf des principaux tableaux, se vendit une demi-couronne, soit 3 francs. Il s'en plaça 2000 exemplaires. Les frais de cette vente se sont élevés à près de 2000 livres sterling. M. Fs Duval a bien voulu me confier l'un des catalogues, sur lequel était inscrit le prix de vente de chaque tableau et le nom des acquéreurs.

troupeau.[1] Le second représente une halte de chasse; sur un terrain inégal, un chasseur à demi couché tient un cheval brun par la bride et un faucon au poing. Le cheval se dessine admirablement sur un ciel doré par les rayons du soleil couchant. Ce tableau m'a toujours paru une des plus remarquables compositions du maître.[2] Un troupeau de vaches au bord d'un ruisseau d'Adrien van den Velde.[3] — Un portrait de vieille femme et un autre de vieillard de Denner.[4] En regardant ces figures au travers d'une forte loupe, on ne croyait pas voir une peinture, mais la nature elle-même; la tête de la vieille femme est, de l'avis des connaisseurs, le chef-d'œuvre du maître. — Un jeune homme agaçant une jeune fille, de Skalken. La lumière d'une bougie placée devant la figure de la jeune fille, l'éclaire d'une manière admirable.[5] — Un *Joueur de vielle* au devant d'une hôtellerie de campagne près de laquelle est rassemblée une famille de paysans, de van Ostade.[6] — Le portrait de François Miéris le père, peint par lui-même; sa femme lui fait lecture d'une gazette.[7] — Des *Bûcherons*, par Philippe Wouwermans.[8] — La *Résurrection de Lazare*, par Rembrandt; ce tableau est d'un effet prodigieux.[9] — Eglise et bâtiments

[1] Le prix de l'adjudication de ce tableau s'éleva à 1365 livres sterling, soit 34,800 francs.

[2] Vendu pour 1150 livres sterling.

[3] Vendu pour 997 livres sterling.

[4] Vendu pour 582 »

Vendu pour 490 »

[5] Vendu pour 315 »

[6] Vendu pour 945 »

[7] Vendu pour 945 »

[8] Vendu pour 336 »

[9] Vendu pour 1155 »

d'Amsterdam, par van den Heyden.[1] — Deux vaches couchées, par A. Kuip. On retrouve dans ce tableau un de ces effets brillants et harmonieux du soleil répandu sur tout le paysage, qui distinguent particulièrement ce peintre.[2] La valeur de ces douze tableaux s'est élevée à environ 270,000 francs (10,558 livres sterling).

Nous aurons peut-être la satisfaction de revoir une fois à Genève quelques-uns des tableaux de cette collection, dont M. James Patry a fait l'acquisition; je citerai en particulier l'*Artémise* de Guido Reni.[3]

Je mentionnerai encore quelques-uns des tableaux de M. Duval qui m'ont toujours particulièrement frappé.

L'*Apparition de l'ange aux bergers*, délicieux tableau de chevalet de Philippe Wouwermans. L'obscurité de la nuit est dissipée par l'apparition lumineuse de l'ange, une clarté mystérieuse est répandue sur le paysage et éblouit les bergers.[4] — Le *portrait de l'Arioste* par le Titien, gravé pour la Société des Amis des beaux-arts par M. Bouvier.[5] — L'*Annonciation*, de Philippe de Champagne.[6] — Des paysans rassemblés devant une habitation rustique et des pêcheurs au bord de la mer, deux

[1] Vendu pour 1018 livres sterling.

[2] Vendu pour 1260 »

[3] Acheté pour environ 3800 francs, soit 152 livres sterling. M. James Patry a acheté en outre un Everding, un Decker, un Gérard Dow, un Rembrandt, un van Ostade, un D. Téniers, un Parmegiano et un A. Ostade.

[4] Ce tableau, gravé dans le catalogue de M. Duval, s'est vendu 189 livres sterling.

[5] Vendu pour 55 livres sterling.

[6] Gravé dans le catalogue de M. Duval, vendu pour 41 livres sterling.

tableaux de David Téniers.[1] — L'*Ivrogne* de Greuze, tableau admirable par l'expression de tristesse douloureuse empreinte sur les traits de la femme et des enfants.[2] — Un champ qne l'on moissonne, éclairé par un rayon de soleil au travers des nuages, par Ruysdæl.[3]

M. Duval, en se séparant de ses tableaux des maîtres des écoles étrangères, a gardé ceux des artistes genevois, dont il a aussi une collection précieuse.[4] Il a conservé également de beaux marbres et bronzes antiques rapportés de Saint-Pétersbourg; je dirai quelques mots des plus capitaux.

Tout le monde connaît son *Faune antique*, statue de marbre de Paros, qui représente un jeune Faune groupé avec un petit Faune; cette statue, de 4 pieds 1 pouce de hauteur, et de la plus belle époque de l'art, fut trouvée en 1784 à la villa Adriana, dans une fouille faite sous les yeux et pour le compte de Gustave III, roi de Suède. Sergel, célèbre statuaire suédois, qui accompagnait le roi,

[1] Vendus à la duchesse de Cleveland, le premier pour 278 livres sterling, le second pour 294 livres sterling.

[2] Vendu pour 399 livres sterling.

[3] Vendu pour 630 livres sterling. — En 1848, à la suite de la révolution de France, M. le comte de Morny a fait revendre à Londres toute sa collection de tableaux, parmi lesquels se trouvaient ceux qu'il avait conservés du cabinet de M. Duval.

[4] Nous avons dit ailleurs (p. 229 et 239) que M. Duval possédait un grand nombre de tableaux de genre et de paysage, beaucoup d'études d'après nature de Tœpffer, et trente-sept tableaux et études de chevaux, de chiens et d'autres animaux, par Agasse. Il a aussi des tableaux de Saint-Ours, de la Rive, Gautier, Massot, Ferrière, Lugardon, Calame et Menn. Il possède deux tableaux de Danby. — Le tableau de Lugardon, représentant *Guillaume Tell sauvant Baumgartner*, est certainement l'un des chefs-d'œuvre de ce maître.

obtint la permission de faire l'acquisition de cette statue pour son propre compte. La tête avait été retrouvée à quelques pieds en avant du corps, et a été replacée sans aucune restauration. L'avant-bras droit est l'unique partie de restauration moderne. Le roi de Bavière en fit offrir à M. Duval, à Saint-Pétersbourg, 4000 ducats hollandais; peu après, lord Douglas lui en offrit 5000.

M. Duval possède encore un bas-relief antique en marbre pentélique, représentant une bacchanale, composition de sept figures, ouvrage grec; il le tient aussi de Sergel, qui le plaçait sous le rapport de l'art à l'égal du Faune. — Je me bornerai à citer encore, parmi ses autres antiques, une statue en bronze d'Horus, divinité égyptienne. Elle a 1 pied 8 pouces de hauteur, elle est du plus beau style.[1]

Je ne terminerai pas cet article relatif aux collections de M. Duval, sans rappeler que cet amateur peint lui-même à l'huile d'une manière distinguée; la plupart de ses amis possèdent quelques tableaux de lui. Il a copié entre autres plusieurs de ceux de sa collection, et sait reproduire avec sentiment et avec une vérité parfaite les beautés des originaux.[2]

L'une des précieuses collections de tableaux que Genève a conservées, et qui provient aussi de la famille Du-

[1] M. Duval possède aussi une collection de plus de cent pierres gravées antiques de première beauté, quelques scarabées, etc.

[2] Je lui dois deux charmantes copies, l'une d'après Philippe Wouwermans, l'autre d'après Albert Kuip. [* La Société des Arts possède le portrait de M. Duval, peint en émail par M. Ch. Glardon.]

val, est celle de M. Favre-Bertrand. Il en fit l'acquisition de M. Duval de Cartigny, à l'époque où il acheta sa maison située rue des Granges ; elle se compose de 21 tableaux des premiers maîtres.

Les plus remarquables dans leur genre sont : Une vache au pâturage, effet du matin, d'Albert Kuip ; ce tableau, de grande dimension, est certainement un des plus beaux de ce peintre. — L'entrée d'une forêt d'Hobbema, faisant le pendant du précédent, est une des compositions les plus capitales de ce maître ; il a été gravé sous le nom de Ruysdæl. On admire encore dans cette collection trois Philippe Wouwermans, entre autres une halte de voyageurs près d'une hôtellerie, tableau capital, et un saint Georges sur le cheval blanc ; — un très-beau Ravestein (Jean van), tableau de la famille de ce peintre, dont les œuvres sont rares ; il représente trois figures mi-corps, grandeur naturelle.

Les autres tableaux principaux de cette collection sont de Rubens, Claude Lorrain, David Téniers, Carle du Jardin, Gérard Dow, Adrien van den Velde, van der Meulen, Ruysdæl, Philippe de Champagne et de Marne. M. Favre a reçu souvent des demandes de marchands de tableaux pour acheter quelques-uns des ouvrages qui composent sa collection, mais il s'est toujours refusé à s'en défaire. Il possède aussi dans sa campagne de *la Grange* quelques tableaux de peintres genevois, en particulier de Diday, Calame et Guigon. Mais l'òuvrage d'art le plus important que l'on remarque chez lui, est le groupe de *Vénus et Adonis* de Canova, dont il fit l'acquisition pendant un voyage en Italie, et que tous les amis des arts peuvent admirer dans sa belle bibliothèque à la Grange. Ce groupe

était à Naples dans le palais du marquis de Berio ; Canova l'avait terminé à la fin de 1794; il avait alors 37 ans et jouissait d'une grande réputation depuis l'année 1784, époque de l'exécution de son *Thésée*. Le groupe d'*Adonis et Vénus* est du nombre des ouvrages de cet artiste qui ont une réputation européenne ; voici le jugement qu'il en portait lui-même dans une lettre écrite en 1794 à l'un de ses amis ; il lui annonce qu'il a mis la dernière main à cet ouvrage, puis il ajoute : « Je regrette de l'avoir terminé, tant j'ai pris de plaisir à ce travail.... Des personnes qui m'ont vu si attaché à cet ouvrage ont bien voulu l'applaudir, et ce qui prouve ma faiblesse, c'est que je m'en suis aussi applaudi en secret. Vous savez que c'est la première fois que cela m'arrive. Quand je suis hors de mon atelier, et que je réfléchis à l'immense espace qui me reste à parcourir pour atteindre à la perfection, je suis tenté de détruire mon ouvrage. Mais quand je l'ai devant les yeux, je sens encore au fond de mon cœur que je puis faire mieux : je cherche en vain ce mieux ; il m'échappe et je ne puis le réaliser.... Je crois donc mon ouvrage au niveau de mes idées. »

Quand Canova apprit que M. Favre avait fait l'acquisition de ce groupe en 1822, il voulut le retoucher par amitié pour son nouveau possesseur, et témoigna sa satisfaction de ce qu'un de ses ouvrages capitaux serait placé à Genève.

M. Favre possède aussi une petite statue de *Ganymède*, par Thorwaldsen, mais cette œuvre n'est pas assez considérable pour pouvoir servir à établir une comparaison entre les deux illustres sculpteurs.

Le cabinet de tableaux de M. Henri Tronchin-Calandrini a toujours été considéré comme l'un des plus remarquables qu'il y eût à Genève; les ouvrages dont il se compose sont particulièrement connus de nos artistes, plusieurs d'entre eux ayant été admis à copier les plus estimés.

Nous avons dit (p. 184) qu'à l'époque où M. Louis-Robert Tronchin mit en vente à Paris la collection que lui avait laissée son oncle, M. Tronchin des Délices, il retira des enchères 25 tableaux de chevalet qu'il plaça dans ses salons de *la Prairie*. Ces tableaux, d'un vrai mérite, joints à une cinquantaine d'autres, provenant du cabinet de feu M. le procureur général Tronchin, forment la collection de M. Tronchin-Calandrini : je les crois placés maintenant en grande partie dans sa campagne de Bessinge. Je mentionnerai quelques-uns de ceux qui paraissent réunir au plus haut degré les suffrages des connaisseurs.

La *Foire*, la *Forge* et un *saint Georges* de Philippe Wouwermans, la *Vue de Dordrecht*, belle marine de van den Velde, le *Concert* et le *Bain* de Metzu ; plusieurs portraits par van der Helst, entre autres celui du peintre lui-même; un intérieur d'église de De Lorme; un Claude Lorrain, la *Digue rompue* d'Asselyn, qui a été gravée à l'eau-forte par Boissieu; un tableau de Miéris, dans lequel le peintre s'est représenté avec sa femme, se faisant dire la bonne aventure; une *Marche militaire* de van der Meulen; un paysage par Wynantz; et d'autres tableaux de Gérard Dow, Backuisen, Carle du Jardin, Denner, Titien, Netscher, Ruysdæl, Salvator Rosa, etc. — J'ai parlé ailleurs (p. 139) des beaux portraits de famille, œuvres

de Liotard, que possède M. Tronchin, et qui étaient considérés par le peintre lui-même comme ses chefs-d'œuvre.

J'ai mentionné (p. 185) la collection de M. de Sellon, passée par héritage à Mesdames ses filles, je ne m'étendrai pas de nouveau sur ce sujet; toutefois, j'indiquerai quelques tableaux de cette galerie dont je n'ai point encore parlé, et qui doivent fixer l'attention des amateurs de belle peinture : un superbe portrait peint sur marbre par André del Sarto; une *Sybille* et une tête de femme du Guerchin; deux Philippe Wouwermans; une *Distribution d'aumônes* par Jean Miel; le *Chirurgien de campagne* (tableau gravé) et un grand paysage de D. Téniers; *Saint Pierre dans le prétoire* de Ferdinand Bol; un très-bel intérieur d'église par De Lorme; une belle marine de van der Kabell, et d'autres tableaux estimés.

Le cabinet de M. James Audéoud, à la fois peintre en émail et en miniature, amateur distingué et habile connaisseur de tableaux, est certainement l'un de ceux que les artistes et les étrangers amateurs des arts doivent visiter avec le plus d'intérêt.[1] Cette précieuse collection, qui contient une centaine de tableaux, est décrite dans un catalogue que M. Audéoud a fait imprimer en 1847.[2]

[1] M. James Audéoud possède la collection la plus complète qui existe des gravures et des eaux-fortes faites d'après les œuvres de David Wilkie : environ cent cinquante feuilles, toutes choisies par cet artiste célèbre, avec lequel M. Audéoud était intimement lié.

[2] *Catalogue des tableaux composant la collection de M. James Audéoud, de Genève,* 1847, brochure in-8 de 59 pages.

Il serait à désirer que tous les possesseurs de collections suivissent son exemple.

J'ai déjà parlé (p. 228) des neuf tableaux de Tœpffer que l'on voit dans ce cabinet, et qui offrent des échantillons précieux des différents genres de ce peintre; il en est de même de trois tableaux d'Agasse [1] fort estimés. M. Audéoud a aussi des ouvrages remarquables de Saint-Ours, Lugardon,[2] Hornung, Massot, Ferrière, Grosclaude, Diday, Calame, Straub, etc.

Quant à ses tableaux de peintres étrangers, je renvoie à son catalogue où l'on voit figurer les noms de Claude Lorrain, Backuisen, Albane, Carle du Jardin, Wynantz, van Eeckhout, Danby, etc. Mais je veux cependant parler du plaisir que j'ai souvent éprouvé à contempler le beau Carle du Jardin qui provient de la collection Moutonnat : ce tableau remarquable représente le *Christ sur la croix ;* Marie-Magdeleine à genoux entoure avec ses bras les pieds du Sauveur qui vient d'expirer; la mère de Jésus assise, la tête appuyée sur sa main, est absorbée dans sa douleur ; le fond offre un ciel en feu; rien de plus beau que cette composition.* — Après avoir décrit un si noble sujet, j'ose à peine parler d'un tableau qui est cependant un vrai bijou : c'est le *Maître d'école* de van Ostade.

On pourra juger du talent de M. Audéoud pour la peinture en émail, en voyant dans son cabinet plusieurs de ses ouvrages. [3]

[1] Voir page 238.

[2] Le tableau des *Paysans napolitains en prière* est peut-être le meilleur tableau de genre de M. Lugardon. [* Il appartient aujourd'hui à M. Gustave Revilliod.]

* Ce tableau est au Musée Rath.

[3] M. Audéoud travaille à un *Traité de la peinture en émail.*

La collection de M. Moutonnat, que je viens de mentionner à l'occasion du beau Carle du Jardin de M. Audéoud, était placée dans la maison que cet amateur des arts possédait à Plainpalais. M. Moutonnat, Français d'origine, s'était fixé à Genève et aimait cette ville, comme il l'a prouvé par le don qu'il lui a fait de sa précieuse collection de livres.

M. Moutonnat était fort lié avec M. l'ancien conseiller Fazy-Vautier et le consultait souvent sur ses affaires. Il lui communiqua un jour son intention de léguer au Musée des beaux-arts sa collection de tableaux; sa liaison intime avec M. Chaix avait probablement contribué à faire naître cette idée chez lui. M. Chaix se présenta pour la place de directeur de l'école de dessin de la figure; cet artiste, habile dessinateur, réunissait toutes les qualités nécessaires à un excellent maître. Il y avait plusieurs concurrents, M. Bouvier fut nommé; M. Moutonnat éprouva un si vif chagrin de ce qu'il considérait comme une injustice faite à son ami, qu'il déclara à M. Fazy qu'il renonçait à ses intentions. M. Fazy m'a raconté plusieurs fois ce fait depuis la mort de M. Moutonnat.

Les héritiers de M. Moutonnat vendirent sa galerie : elle fut achetée de concert par M. James Audéoud et un marchand de tableaux de Paris. Dès lors M. Audéoud a revendu pour 10,000 francs à un marchand de tableaux français, M. Meffre, un Hobbema qui figurait dans cette collection.

[* Jean-François, dit James Audéoud, né le 3 octobre 1793, est mort le 12 mars 1857. La Société des Arts possède son portrait en émail, peint et donné par Mlle Juliette Hébert. On voit au Musée Rath un émail d'Audéoud, donné par sa famille.]

Si je voulais décrire tous les cabinets de tableaux que l'on a vus momentanément à Genève, je devrais aussi mentionner celui du général Chastel,* mais comme je ne le connaissais pas et qu'il n'existe plus dans nos murs, je m'abstiendrai d'en parler.

En visitant la belle maison de M. Eynard-Lullin, on y voit une réunion de tableaux tant anciens que modernes qui en décorent les appartements. Cette collection provient, soit d'acquisitions faites par M. Eynard lui-même, soit de tableaux qu'il a hérités de son père. [1]

A l'entrée du principal salon, on voit d'abord la statue en marbre de grandeur naturelle de Mme Eynard, fort bel ouvrage de Bartolini, célèbre sculpteur florentin que l'on a quelquefois placé à côté de Canova.

Les tableaux que M. Eynard a réunis à Genève sont au nombre d'environ 70. J'indiquerai un portrait de l'école de Raphaël; [2] un petit Claude Lorrain, des Carle du Jardin, Carrache, Guaspre Poussin, Wouwermans, Sassoferrato, Campo Vecchio, Wynantz, Peter Neff, etc.

Parmi les tableaux modernes, on remarque quatre marines de Gudin, les portraits de M. et de Mme Eynard par H. Vernet; celui de Mme Eynard est remarquablement beau ; parmi les peintres de l'école genevoise on

* Les héritiers du général Chastel ont donné plusieurs toiles au Musée Rath.

[1] M. Eynard a réuni aussi un grand nombre de tableaux dans sa campagne de *Beaulieu,* canton de Vaud. A Paris, il a une collection de tableaux de peintres genevois : Lugardon, Hornung, Straub, Tœpffer, Diday, Calame, Guigon, etc.

[2] Lucien Bonaparte en avait offert à M. Eynard 5000 francs.

distingue des Calame, des de la Rive, des Tœpffer, des Massot et deux belles vues de Venise, œuvres capitales de Guigon. [1]

La maison des *Délices*, ancienne habitation de M. le conseiller François Tronchin, qui y avait réuni une belle collection de tableaux, semble destinée à renfermer toujours des œuvres d'art. M. Jean-Louis Fazy, propriétaire actuel de cette campagne, y a placé un beau cabinet de tableaux anciens.[2] Cette précieuse collection provient en majeure partie de la galerie de M. le baron Massias, ainsi que de celle de M. le comte de Redern. On peut voir dans l'ouvrage de M. Landon la description et les gravures au trait d'une grande partie de ces tableaux. [3]

Le cabinet de M. Fazy se compose de 80 tableaux, dont 33 appartiennent à l'école italienne, 34 aux écoles flamande, allemande et hollandaise, 4 à l'école espagnole, 8 à l'école française, 1 à l'école anglaise.[4] Les plus estimés sont : *la Vierge*, *l'enfant Jésus et saint Jean* de Bernard Luini, *la Vierge et l'enfant Jésus* d'Albert Dürer, un *Ecce homo* de Moralès, une *Fuite en Egypte* du Schidone, une *tête de Vierge* de Sébastien del Piombo, une *Magde-*

[1] Voyez ci-après, p. 351, des détails sur la construction de la maison Eynard.

[2] *Liste imprimée des tableaux de cette collection,* contenant l'indication des sujets et des dimensions des tableaux.

[3] *Annales du Musée*, seconde collection, partie ancienne, galerie de M. Massias, ancien résident de France à Carlsruhe, ou catalogue figuré des tableaux de cette galerie, etc., rédigé par C.-P. Landon, ancien peintre du duc de Berry ; Paris, 1815.

[4] Cinquante et un de ces tableaux sont gravés au trait dans l'ouvrage de Landon.

leine de Mantegna, la *Résurrection de Lazare* par Salvator Rosa, une *tête de vieille femme* par Denner, une *Chasse au sanglier* de Jean Fytt.[1]

Les tableaux de M. Fazy sont exposés dans une galerie, bien éclairée par des jours qu'il a fait ouvrir dans le haut. On voit aussi dans cette galerie quelques antiques. L'état de ma santé ne m'a point permis de voir cette belle collection.

Après avoir mentionné les principaux cabinets de tableaux de Genève, je parlerai de quelques salons qui prouvent que le goût des beaux-arts s'est développé dans notre pays depuis le siècle dernier.

M. Bernard-Saint-Ours a de fort beaux tableaux, soit à Genève, soit dans sa propriété dite la *Belle Ferme*. Outre le *Tremblement de terre*,[2] il possède d'autres beaux ouvrages et des études de son beau-père, M. Saint-Ours; on voit aussi chez lui des Grosclaude, dont le plus connu est la *Réconciliation;* de remarquables porcelaines de Constantin: le *Christ du Vatican* d'après le Corrége, et une composition, *le Jour;* Thétis sort de la mer pour voir encore Phébus qui la quitte.

M. Henri de Budé-Lullin possède un assez grand nombre de tableaux des écoles anciennes et des modernes; je regrette de n'en avoir pas le détail.

M. l'ancien conseiller Turrettini-Necker a aussi des tableaux de maîtres anciens et de l'école genevoise; les premiers lui ont été légués par Mlle Turrettini-Sales.

[1] Ces tableaux, à l'exception du Schidone, sont tous gravés dans l'ouvrage de Landon.

[2] Tableau de Saint-Ours, dont j'ai parlé p. 202.

M. Apollonie Montfalcon a hérité de son oncle, le général Montfalcon, une collection qui renferme également quelques tableaux de maîtres et plusieurs ouvrages de peintres genevois, en particulier un beau portrait du général, peint par Hornung.

M. le professeur de la Rive a, soit à Genève, soit à Presinge, de fort beaux paysages de Diday, Calame, Guigon, etc. [1] Il en est de même de M. l'ancien syndic Kunkler : ses tableaux sont placés dans sa campagne du *Vallon*.[2]

L'appartement de M. le professeur Munier est entièrement garni de peintures, parmi lesquelles on distingue une série de fort beaux portraits à l'huile de grandeur naturelle, peints par Mme Munier; je citerai en particulier les portraits de Sismondi, du professeur Prevost, de M. le pasteur Jean Monod, de M. Massot, de Mme C.-M. en pied; sa figure se réfléchit dans une glace; et bien d'autres beaux portraits de femmes. On voit aussi, dans cette espèce de musée, des tableaux à l'huile composés par Mme Munier, des Danby, etc.

M. Romilly, qui peint lui-même des paysages à l'huile avec un vrai talent, possède des ouvrages d'Agasse, d'Hornung, cinq ou six tableaux de Danby.

[1] De Diday, *Vue du soir dans la vallée*, *Baigneuses avec vue du lac;* de Calame, *Vue du Mont-Rose au coucher du soleil*, *Vue du Grand-Eiger au lever du soleil*, *Forêt de pins dans le Valais*, *Vue de la cascade de la Handeck;* de Guigon, *Vue du lac des Quatre-Cantons.*

[2] De Diday, *Vue du lac de Brientz*, effet du matin; de Calame, *Forêt de hêtres et de chênes*, *Vue des Hautes-Alpes et de la chaîne du Mont-Rose,* effet du couchant; de Guigon, *Vue du fond du lac,* effet du matin, *Vue du lac de Côme,* effet du couchant.

M. Alexis Saladin a une collection de tableaux de maîtres anciens à Chambésy : ils proviennent de l'hoirie Fabri-Vernet. On y remarque un Rubens.

Mme Masbou possède à Genève et à Plainpalais un grand nombre de tableaux de peintres genevois, et quelques tableaux de maîtres; j'ai parlé ailleurs de plusieurs de ces ouvrages.

Mme Fæsch-Passavant a de fort beaux tableaux de maîtres anciens, réunis à quelques ouvrages de peintres genevois, appartenant à son gendre M. Revilliod.[1] Parmi les premiers, deux méritent une mention particulière : un *saint Jean-Baptiste* du Guide, et un bel intérieur d'église de Sarénedam.[2]

On voit chez M. Saladin de Lubières plusieurs tableaux de l'école genevoise : de Guillibaud, Huber, de la Rive, Agasse, Tœpffer, Massot, Diday, etc. J'ai décrit quelques-uns de ces tableaux dans la seconde et la troisième partie. — Il y a encore plusieurs tableaux de maîtres et d'autres objets d'art dans la villa de MM. Bartholony, à Sécheron ; chez M. Mirabaud-Amat, M. Hentsch et chez bien d'autres amateurs des arts. J'ai moi-même un assez grand nombre de tableaux de maîtres et une collection des œuvres des peintres genevois, à la ville et dans ma campagne de *Malagny.* [3] Je pourrais indiquer encore bien d'autres

[1] M. l'ancien conseiller Revilliod possède aussi de fort jolis petits tableaux, échantillons du talent des peintres de l'école genevoise.

[2] Peintre hollandais dont les ouvrages sont rares et recherchés en Hollande.

[3] De Saint-Ours, Chaix, Hornung, Ferrière, Ramu, Gautier, Arlaud-Jurine, Massot; — de Mmes Rath, Munier, Fol, Mérienne, Durand; — de Jean Huber, de la Rive, Jean-Daniel Huber,

amateurs qui possèdent des tableaux des écoles anciennes et modernes, mais la nomenclature en serait trop longue.

C'est en général un fait remarquable, que le grand nombre de tableaux, de dessins et de belles gravures que l'on trouve épars à Genève : plusieurs ont un vrai mérite, et il est arrivé souvent que les propriétaires n'en connaissaient pas la valeur ; c'est ainsi que le possesseur de la campagne du *Bouchet* vendit, il y a 50 ou 60 ans, à une fripière, de grands paysages trouvés dans les greniers; la fripière, pour en fixer le prix, auna la toile et en donna quelques florins : elle les exposa devant sa boutique au milieu du Perron ; un jour de pluie, ces tableaux bien arrosés frappèrent un marchand qui les acheta pour une bagatelle ; ils furent envoyés à Londres et vendus pour une somme considérable; c'étaient deux Guaspre Poussin.

Il existe aussi à Genève de nombreuses collections de gravures; je citerai celle de M. Romilly, riche en belles eaux-fortes; celles de M. l'ancien syndic Duval, de M. le professeur Picot-Mallet, de notre habile dessinateur à la plume M. Burdallet, etc.[1] M. John Du Pan possédait une riche collection de dessins originaux; elle a été vendue à Paris depuis sa mort.

Avant de terminer ce chapitre, je parlerai encore d'un beau cabinet de tableaux qui appartient au siècle dernier,

Tœpffer, Agasse, Auriol, Diday, Calame, Guigon, Romilly, Scheffer, D'Albert-Durade, Aymonier, Louis Georges, N. Prévost, Mottu, Favas, etc.

[1] M. Burdallet est également bon graveur à l'eau-forte. Sa collection comprend beaucoup de beaux ouvrages de ce genre.

et que j'ai omis de mentionner ; c'est celui de M. Coindet. Il contenait environ 20 à 25 tableaux de choix : deux Ruysdæl, un Berghem connu sous le nom des *Petits fagots,* un van den Heyden, la *Petite écurie* de Philippe Wouwermans, etc. La collection fut vendue en 1816 au baron d'Albrecht pour la somme de 30,000 francs.

CHAPITRE IV.

INFLUENCE DES BEAUX-ARTS SUR LES CONSTRUCTIONS PUBLIQUES ET PARTICULIÈRES.

Comme toutes les villes anciennes, Genève n'a jamais offert de régularité, ni dans ses constructions, ni dans ses voies de communication. Des rues étroites et mal percées, présentant même dans quelques endroits des passages dangereux ;[1] des maisons d'une hauteur inégale et sans aucune proportion avec la largeur de la voie publique : tel était l'aspect général de notre vieille cité allobroge. Bâtie sur un coteau à pentes rapides, dont quelques-unes sont inaccessibles aux voitures, Genève ne pouvait pas devenir une ville commode, moins encore une belle ville.

Mais les besoins que fait naître une civilisation plus avancée, et le développement du goût des beaux-arts, ont donné successivement naissance à des améliorations devenues indispensables. Nous nous étendrons peu sur

[1] L'arcade de la Cité a été démolie en 1825 ; celle de la Monnaie en 1831 ; celle du Bourg-de-Four en 1840, et celle du Fort de l'Ecluse en 1842.

les changements apportés à l'état de notre ville depuis la restauration de la République, car les travaux entrepris par le gouvernement et par la municipalité de Genève ont été plutôt destinés à faciliter la circulation qu'à créer des embellissements; aussi l'art n'y eut qu'une bien faible part.[1]

Le changement le plus notable apporté à l'aspect de la ville, résulta de la suppression des *dômes* des Rues basses, de la Fusterie et de Coutance. Ces constructions, si dangereuses en cas d'incendie, étaient un reste du moyen âge. Elles occupaient autrefois dans la ville une place bien plus grande que celle dans laquelle la génération actuelle les a vues subsister. Un ancien plan de l'année 1690, conservé aux archives, indique qu'il en existait des deux côtés de la place du Molard, depuis les Rues basses jusqu'au Rhône, ainsi qu'au Bourg-de-Four. Une autre construction de dômes, qui s'étendait depuis la rue des Belles-Filles jusqu'au bout de la rue Saint-Léger, portait le nom de *Rue couverte sur les Mesures ;* les dômes se prolongeaient jusqu'aux bâtiments de l'hôpital. Ceux que la génération actuelle a vu enlever,

[1] L'état des finances de la République, au moment de la Restauration, imposait au gouvernement une grande retenue dans les dépenses publiques ; la règle qu'il s'était prescrite se trouve exprimée dans le passage suivant du premier *Compte rendu* imprimé *de l'administration du Conseil d'État:*

« Dans tous les ouvrages exécutés par les soins de la Chambre des travaux publics, elle a cherché à réunir la solidité et l'économie. Si les constructions qu'elle a ordonnées ne présentent pas toujours à l'œil l'élégance qu'on pourrait désirer, c'est qu'elle a eu constamment en vue d'éviter les dépenses inutiles. » (*Compte rendu de l'administration du Conseil d'État*, pour l'année 1821.)

étaient au nombre de 69 dans les Rues basses et de 16 à Coutance.

Les premiers dômes enlevés furent ceux de la Rue basse des Allemands-dessous, en l'année 1824. Les dômes de la Rue basse des Allemands-dessus et de celle des Orfèvres ont disparu en 1826; ceux des Rues basses du Terraillet et du Marché, en 1827 ; ceux de Coutance à la même date ; ceux de la Rue basse de la Croix d'or ont été enlevés en 1829, et ceux de la Rue basse des Marchands drapiers, derniers restes de ces anciennes constructions, ont disparu entièrement en 1837.

L'enlèvement des dômes des Rues basses devait entraîner celui des échoppes (soit hauts-bancs) placées au devant; mais les ressources de la ville ne lui ont pas encore permis de racheter toutes ces petites constructions.[1]

Si la disparition des dômes a contribué à l'embellissement comme à la sûreté de Genève, l'aspect général des rues y a moins gagné qu'on n'aurait pu le penser d'avance, à cause du peu d'élégance et de régularité des façades des maisons mises à découvert, et du surcroît d'élévation donné à cette occasion à quelques-unes d'entre elles.

Les bords du Rhône sont la partie de la ville qui a reçu les embellissements les plus considérables. Nos quais,[2]

[1] Le quartier de Rive est le seul qui ait été complétement débarrassé des hauts-bancs. Le dernier fut enlevé dans l'été de 1824.

[2] Le Grand quai du Rhône fut commencé en 1829, d'après les plans et devis et sous la direction de M. l'ingénieur cantonal Dufour, et achevé en 1833. Les fondations des piles du pont des Bergues furent posées en 1831, et le pont terminé en 1833 : il fut ouvert au public le 9 mai 1834. — Le quai des Bergues a été terminé en 1835. — Le projet d'un quai au Seujet fut conçu

le pont qui les réunit, l'île des Barques convertie en promenade et ornée de la statue de Jean-Jacques,[1] les maisons du nouveau quartier des Bergues qui ouvrent sur le quai, voilà quelle est maintenant la belle partie de Genève. Aussi y avons-nous vu élever et restaurer de belles maisons, telles que les hôtels de l'*Ecu de Genève*,[2] de la *Couronne* et des *Bergues*, la maison Brolliet à l'extrémité du quai du Rhône, les maisons Dentand, Perier, etc.

Une autre partie de la ville qui a été aussi fort embellie et presque entièrement renouvelée est le quartier qui s'étend du Manége à la Corraterie. La construction du Musée Rath, à laquelle j'ai consacré un chapitre particulier, engagea le Conseil Municipal à faire enlever toutes les constructions disgracieuses qui obstruaient les abords de la porte Neuve. En 1828, de notables changements furent faits à la place de ce nom, sous le double point de vue de l'embellissement et de la commodité, pour la mettre en rapport avec les édifices qui l'entourent. C'est alors que fut placée la belle grille en fer qui ferme les entrées du bastion Bourgeois et du bastion de Hollande.[3] La porte Neuve fut entièrement restaurée à la même date;

en 1833; deux ans plus tard la première partie, celle située vers l'ancienne auberge du *Cheval blanc*, était élevée; l'ensemble de ce quai fut ouvert au public en 1837 et terminé en 1838. — Le quai des Etuves a été construit en 1840.

[1] L'île des Barques fut arrangée en promenade en 1834; on construisit en même temps le pont suspendu qui la réunit au *rondeau* du grand pont des Bergues. La statue de Jean-Jacques Rousseau fut inaugurée le 24 février 1835.

[2] Construit en 1840. M. Reverdin en a été l'architecte.

[3] M. Eynard-Lullin donna, en 1826, la grille en fer qui entoure le Jardin botanique. Elle fut placée aux frais de la ville.

la façade du théâtre fut remise à neuf en 1830, de manière à ce que ce bâtiment fût en harmonie avec le Musée Rath. Dès lors la place Neuve a présenté un aspect régulier, et est devenue l'un des principaux ornements de notre ville. L'ancienne Chambre Municipale avait eu le projet de placer une fontaine monumentale au pied de la terrasse Sellon ; j'ignore si on y a renoncé.

La rue de la Corraterie, dont les maisons ont été construites sur un plan uniforme, présente dans son ensemble une assez belle perspective ; la deuxième, la cinquième et la huitième maison ont un fronton, ce qui donne à l'alignement l'apparence de trois grands corps de bâtiments à la fois simples et élégants. Il est à regretter que les maisons ornées de frontons ne fassent pas saillie en avant-corps sur le trottoir, mais le peu de largeur du terrain disponible n'avait pas permis à l'architecte de présenter un semblable plan.[1]

A l'extrémité de la Corraterie, un vaste marché couvert, construit avec un grand luxe de matériaux et entouré de belles grilles en fer, fut terminé en l'année 1835 ; mais les habitudes des personnes qui revendent sur les marchés et au bord des rues, furent plus fortes que les avantages que leur offrait un abri spacieux et commode ; personne ne se présenta pour y occuper des places ; cet édifice reçut une autre destination, et, moyennant des modifications importantes, il servit à la fois d'hôtel des postes et de caserne pour la gendarmerie.[2] M. Brocher

[1] Les huit premières maisons ont été construites en 1827 ; la neuvième, en 1832 ; les trois dernières en 1833.

[2] Cette nouvelle destination fut décrétée par la loi du 29 mars 1841.

en a été l'architecte; la face sur la place de Bel-Air n'est pas dépourvue d'élégance, quoiqu'un peu étroite, et celle sur le Rhône rappelle l'architecture vénitienne. C'est le seul bâtiment public élevé récemment qui offre un aspect monumental : la prison pénitentiaire, le bâtiment des *Vernets* (pour les aliénés), la maison de détention, ne présentent aucun ornement d'architecture; mais on doit reconnaître que la destination de ces constructions n'y était pas favorable.

La nouvelle façade extérieure de la porte de Rive, achevée au mois de novembre 1836, rappelle l'entrée des villes fortes d'Italie au moyen âge. La façade intérieure n'a pas subi de changements. Au-devant de la porte Neuve et de celle de Cornavin on a construit dans ces dernières années des bâtiments d'octroi, dont l'architecture offre assez d'élégance.

Quelques fontaines ornées, au bas de la Cité, à la petite Fusterie, au bas de la rue J.-J. Rousseau, etc., ont dès lors décoré notre ville, mais ses principaux ornements seront toujours ses vastes quais sur le plus beau des fleuves.

Je parlerai maintenant de quelques maisons particulières dans la ville et dans les campagnes environnantes, qui ont donné, sous le point de vue de l'art, un aspect nouveau à notre pays.

La *maison de M. Eynard-Lullin* est la première et, en même temps, la plus belle et la plus ornée des constructions particulières qui aient été faites à Genève depuis la Restauration. Son architecture tient à la fois du style italien et du genre français : elle fait l'un des principaux

ornements de la promenade du bastion Bourgeois et du Jardin botanique; tout Italien appellerait un *palais* cette demeure élégante et monumentale. Elle a été commencée en 1817 et achevée en 1820 sur les plans de Mme Eynard. M. et Mme Eynard ont été leurs propres architectes, et ont fait eux-mêmes jusqu'aux dessins des coupes de pierre; ces circonstances sont indiquées dans l'inscription gravée sur une des pierres de l'édifice.[1]

La base tout entière est en marbre de Saint-Triphon; elle est composée de pierres égales, de cinq pieds de largeur, sur trois de hauteur.[2] Le reste de l'édifice est en grès de Salève, les piliers qui s'élèvent au-dessus de la base sont formés de pièces de grandes dimensions; les

1 DEO JUVANTE
HAS ÆDES
SIBI SUISQUE
GABRIEL EYNARD ET ANNA LULLIN
CONJUGES UNANIMES
NULLIUS ARCHITECTONIS CONSILIO VEL OPE
SED VERE
ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΩΣ
EXCOGITAVERUNT
ET STRUI CURAVERUNT
TRIENNII SPATIO
LAPIDE, FERRO, LIGNO ET MACHINAMENTIS
FABREFACTIS
IN AREA IPSA DOMUM CIRCUMDANTE.
ABSOLUTUM FUIT OPUS
A. D. M DCCC XX.
IN REI MEMORIAM
LINEAS HASCE
MARMORI INSCRIBEBAT
CONJUGUM DILECTORUM AVUNCULUS M. A. PICTET.

2 Pour transporter chaque pierre depuis le port du Molard, il fallait huit ou dix chevaux.

joints ne s'aperçoivent pas, ils sont cachés derrière les colonnes; chaque architrave, de onze pieds de long, est formée d'une seule pièce;[1] elle est entièrement soulagée du poids de l'entablement par une construction en forme de voûte. Les colonnes d'ordre ionique, au nombre de huit sur la grande face du jardin, et de six sur chaque côté, sont toutes en trois morceaux égaux; les colonnes des angles sont plus fortes que les autres, et la forme qui leur est donnée fait qu'elles correspondent parfaitement au style des diverses faces. La grosseur des matériaux[2] rend le bâtiment à la fois plus beau et plus solide.[3]

La face du côté de la rue n'offre qu'un seul étage, à raison de l'élévation de la chaussée à laquelle l'édifice est adossé. Cette face présente un fort beau et noble portique à quatre colonnes, au-devant duquel est placée une grille. Les colonnes sont de très-grande dimension. L'intérieur des appartements est de la plus belle distribution.[4] L'escalier, en particulier, a quelque chose de monumental. Tous les plafonds, ainsi que la salle de spectacle du rez-de-chaussée, ont été peints par des Italiens, entre

[1] Des architraves ordinaires auraient été en plusieurs morceaux. Une immense grue montait en moins d'une heure cette énorme pièce; la pose en était très-facile.

[2] M. Eynard estime qu'il y a eu une grande économie dans ce mode de construction : économie de taille de pierres, de transport et de pose; il l'évalue à 90,000 francs, quoiqu'il ait fallu construire exprès des chars et des machines.

[3] Il n'y a, dans tout le bâtiment, que vingt-deux grosseurs de pierres.

[4] Les plafonds des salons du rez-de-chaussée ont de quinze à seize pieds de hauteur.

autres par Spampani et Soldaini. J'ai parlé ailleurs des objets d'art qui décorent les appartements.

La *maison de M. le professeur de la Rive*, située à l'extrémité de la Treille et bâtie d'après les plans et sous la direction de M. l'architecte Guillebaud, sur l'emplacement où se trouvait autrefois la demeure du roi Gondebaud, est le plus beau bâtiment particulier élevé à Genève après celui de M. Eynard. Il est entièrement construit en pierres de taille et en fort beaux matériaux. Le corps avancé du bâtiment, du côté du midi, est orné de quatre colonnes d'ordre corinthien; on admire particulièrement la beauté de la sculpture des chapiteaux. La face du côté du Bourg-de-Four rappelle le style florentin.

Je m'abstiendrai de parler des autres bâtiments particuliers, tels que la seconde maison Eynard, les maisons Viollier, Mirabaud, Darier, etc. J'ai déjà indiqué quelques-unes des constructions nouvelles élevées sur les bords du Rhône.[1]

Quelques mots maintenant sur les deux maisons de campagne les plus remarquables qui aient été construites depuis la Restauration.

[1] Les constructions publiques relatives, soit au culte, soit aux établissements d'instruction dans les communes, sont en général d'une extrême simplicité. Il est très-rare que, dans ces bâtiments, on ait eu en vue la décoration. Nous mentionnerons cependant les deux églises de la ville de Carouge. L'église catholique fut bâtie en 1779 et 1780, sur les plans de l'architecte Plaisance; mais ils ne furent exécutés qu'en partie. L'église devait être en forme de croix latine, avec une coupole et deux clochers latéraux. La décoration intérieure est d'ordre corinthien. Le tableau du maître-autel (un Christ sur la croix) avait été peint à Turin par Joseph Mazzuola, élève de Mengs. En

La *maison de campagne de M. Saladin de Lubières* est celle qui a été le plus habituellement visitée par les étrangers. Elle est placée sur le coteau de Pregny, qui offre l'un des plus beaux points de vue de notre pays.

La construction fut commencée en 1822 et achevée en 1825. L'architecte qui en fit les plans et qui en surveilla la construction, fut M. Louis Bagutti, de Milan. Cette maison est construite en style grec. Sur la face du côté du lac se détache un péristyle à quatre colonnes d'ordre ionique, de neuf pieds de circonférence. Les autres faces ont des colonnes du même ordre à trois pieds de saillie. Les salons du rez-de-chaussée sont ornés de fort belles peintures à fresque sur mortier.

Les peintres qui ont concouru à cette œuvre sont Louis Vacca, élève d'Appiani, qui a exécuté les sujets suivants : au plafond du grand salon *les Dieux de l'Olympe recevant Psyché et l'Amour ;* ce tableau était de la composition de Vacca. Au plafond du salon à manger

1824 et 1825 l'église fut augmentée, et une nouvelle façade fut construite. De chaque côté de la porte on voit une colonne d'ordre ionique; deux pilastres soutiennent un fronton surmonté d'un clocher de petite dimension. Ces travaux furent exécutés, d'après les plans de M. l'architecte Bagutti, par MM. Duboin père et fils.

Le temple protestant fut bâti en 1819 et 1820, sur les plans de M. l'architecte Brolliet, par M. Grezet. La façade est ornée de quatre colonnes d'ordre dorique soutenant un fronton; elles reposent sur un péristyle qui occupe toute la façade. L'épuisement des crédits empêcha de continuer autour du bâtiment la corniche dorique, ce qui eut l'inconvénient d'isoler la façade et de lui donner une apparence lourde.

Je ne terminerai pas cette note sans dire un mot du petit temple protestant des Eaux-Vives, dont M. Brocher a été l'architecte. On y remarque un joli porche en style gothique.

du nord, l'*Aurore* d'après le Guide; au plafond du salon du midi, *Ganymède, Silène, Faunes et Bacchantes.* Berra a peint les bas-reliefs: les plus remarquables sont ceux qui entourent le tableau central de l'Olympe; ils retracent toute l'histoire de Psyché. Velzi, peintre milanais, a fait aussi plusieurs fresques.

Les salons contiennent quelques bustes; le plus remarquable est celui de M. l'ancien syndic Saladin-de Budé, exécuté par Pradier. On y voit aussi un groupe allégorique en bronze, de l'an 1600, provenant d'un couvent d'Allemagne. Les appartements sont décorés de tableaux.[1] Le vestibule est orné de fort beaux vitraux de couleur, peints par Muller de Berne; ils représentent des armoiries de famille.

La *villa de MM. Bartholony*, située à Sécheron, sur un promontoire qui s'avance dans le lac, rappelle tout à fait ces élégantes habitations qui décorent les rives du lac de Côme. La maison est entièrement construite dans le style italien. Tout fut créé dans cette propriété d'après un plan d'ensemble, conçu par M. Félix Callet fils, jeune architecte de Paris, élève de lE'cole de Rome, où il avait été envoyé par l'Institut. MM. Bartholony avaient mis en lui toute leur confiance; rien n'a été fait que sur ses dessins, en sorte qu'il règne à Sécheron une seule et même pensée qui a produit un ensemble très-remarquable.

L'intention de MM. Bartholony a été de faire de leur maison un objet d'art; aussi les plafonds et les murs peints à la manière d'Herculanum et de Pompéï, les

[1] J'ai parlé ailleurs des tableaux de M. Saladin, p. 344.

pavés en marbre et les autres décorations, attestent la volonté de rappeler les temps anciens, autant que les mœurs actuelles peuvent le permettre.

La maison, commencée en 1828, a 66 pieds de face, sur 62 pieds de profondeur. La façade principale, tournée du côté du lac, est ornée d'un beau péristyle en marbre, communiquant avec le salon par trois grandes portes à glaces. Des niches aux deux extrémités du péristyle renferment les statues en marbre de la *Flore Farnèse* et de l'*Amazone*, copiées de l'antique. Cette façade offre encore quatre grandes niches, dans lesquelles sont placées des statues de quatre pieds de hauteur, représentant *Clio*, *Julie*, *Euterpe* et un *Joueur de flûte*.[1] Toutes les peintures du rez-de-chaussée ont été exécutées par Cinati de Milan, d'après les dessins de Callet. Les figures des statues de la salle à manger et de la salle de bain ont été peintes par Picot, membre de l'Institut. Dans la salle de billard est *Diane à la chlamyde ;* dans la bibliothèque, l'*Amour et Psyché ;* dans la salle à manger, l'*Hébé* de Canova; dans la galerie, l'*Ariane abandonnée* d'après l'antique, et la *Vénus victorieuse*, de Canova. Ces statues en marbre ont été achetées, la première à Paris, les quatre autres en Italie; les trois dernières sont de Fontana de Carrare. Dans le salon étrusque est un Mercure en bronze de Jean de Bologne, et dans la salle de bain se trouve une Vénus sortant du bain, copiée de l'antique. Les travaux en marbre de l'intérieur ont été exécutés[2] par MM. Doret et Dizerens, de

[1] Ces statues, en carton-pierre, offrent une parfaite imitation du marbre.

[2] Toujours d'après les dessins de M. Callet.

la Coulouvrenière; les parquets et les frises par M. Monod, de Genève. [1]

La villa de MM. Bartholony renferme aussi un assez grand nombre de tableaux. Dans le grand salon on voit deux paysages de Prevost de Paris, représentant des sites de la Grèce; dans les autres pièces se trouvent un beau portrait de Napoléon et un autre de Louis XVIII, par Robert Le Fèvre; des tableaux de Gudin, Suebach, De Marne, Regnard, Turpin de Crissé, Couderc, Decamps, Clignet, Lauvé et d'autres maîtres.

Sur la terrasse du lac est une statue en marbre, copie de la *Danseuse* de Canova; [2] on y voit aussi de beaux vases, et une table en marbre de Carrare. Au milieu de la cour d'entrée la *Diane chasseresse* d'après l'antique, [3] et au-devant de la serre la *Flore du Capitole.* [4] Une fresque peinte au cintre du portique est d'une conservation très-remarquable. M. Bartholony m'a fait observer, à cette occasion, que les statues de marbre d'Italie, exposées à l'air extérieur, se sont admirablement conservées, tandis que les marbres du pays, placés dans les mêmes conditions, s'altèrent facilement. [5]

Après les maisons de campagne de MM. Saladin et Bartholony on pourrait mentionner plusieurs autres ha-

[1] La galerie du premier étage, sur laquelle ouvrent tous les appartements, est éclairée par une lanterne en vitraux de couleur, d'une belle exécution, sortis des ateliers des frères Müller, de Berne.

[2] Par Fontana, de Carrare.

[3] Acquise en Italie.

[4] Statue venue de Paris.

[5] On voit à Sécheron un moulin à vent placé sur un pavillon, dans le genre moresque, qui fournit à la villa une grande abon-

bitations nouvelles, qui témoignent du bon goût et du talent de nos architectes; mais la nomenclature en serait trop longue.

CHAPITRE V.

NOTICES SUR QUELQUES ARTISTES DE LA NOUVELLE ÉCOLE GENEVOISE, DÉCÉDÉS AVANT L'ANNÉE 1848.

§ 1. *Georges Chaix.*

Georges Chaix, issu d'une famille française originaire du Dauphiné, naquit à Madrid le 19 octobre 1784.[1] Son père, Paul Chaix, négociant, exerçait les fonctions de consul général d'Espagne dans la Flandre, où Georges Chaix passa une partie de son enfance. La famille Chaix, étant rentrée en France, s'établit à Paris; le jeune Georges se livra alors à un goût pour la peinture qui n'était pas favorisé par son père, mais qui néanmoins se développa chez lui d'une manière très-prononcée. En 1802, ses parents ayant éprouvé un revers complet de fortune, le jeune artiste travailla avec un nouveau zèle, dans le but de faire ce qui dépendrait de lui pour améliorer leur sort.

Chaix avait commencé ses études sous la direction du peintre David, ce qui contribua à développer chez lui

dance d'eau. Ce moulin alimente une fontaine surmontée d'un triton en bronze, dont l'eau, après être arrivée dans un premier réservoir en pierre polie, retombe par sept têtes de lion dans un grand bassin contenant 175,000 litres d'eau.

[1] Fils de Paul Chaix et de Marie Cadenas, de Cadix.

une grande admiration pour les anciens. Son goût pour la peinture prenait chaque jour plus d'accroissement; on travaillait beaucoup par soi-même chez David, dont on obtenait rarement un regard ou un avis. Chaix dut abandonner son maître pour suivre sa famille à Crest en Dauphiné, où elle s'était fixée, et quoique livré dès lors à lui-même, il continua avec passion ses travaux de peinture; mais plusieurs des toiles qu'il entreprit alors restèrent à l'état d'ébauche. M. le professeur de Candolle, président de la Société des Arts, en payant à sa mémoire un juste tribut de regrets dans la séance publique de cette Société, du 18 juin 1835,[1] raconte qu'il entreprit alors, avec un camarade d'atelier, un tableau de dimension gigantesque, dans le style de son maître; l'immense toile partageait diagonalement la chambre des deux amis; d'un côté était l'atelier, de l'autre la chambre à coucher, dans laquelle ils rêvaient sûrement leur future gloire. Mais si cette toile cachait leur peu d'aisance, elle ne leur fournissait pas les moyens d'y suppléer. Chaix s'adonna alors au genre du portrait. Il fit un voyage à Genève en 1807 et s'y maria avec Mlle Dunant. Il sentait vivement combien les fréquents déplacements de son père avaient nui à son éducation littéraire; il chercha à acquérir ce qui lui avait manqué jusqu'alors, en joignant à ses travaux de peinture l'étude du latin et de la langue grecque. Le regret qu'il avait éprouvé de voir ses études souvent interrompues dans sa jeunesse, et son goût pour l'instruction, firent qu'il ne recula jamais devant aucun sacrifice, pour donner à ses enfants une éducation distinguée. Il se fixa défini-

[1] *Procès-verbal de la 17me séance annuelle de la Société des Arts*, du 18 juin 1835, t. III, p. 4 et suiv.

tivement à Genève en 1816. La Société des Arts l'appela au nombre de ses membres en 1820, et dès lors il lui offrit constamment un concours aussi utile que désintéressé. En 1823, le Conseil d'Etat voulut récompenser ce dévouement en lui concédant gratuitement la bourgeoisie de Genève. L'attachement qu'il témoigna toujours pour sa nouvelle patrie prouve le prix qu'il mettait à cette marque d'estime.

Chaix consacrait une grande partie de son temps à des leçons particulières et à des portraits; mais ce qui le captivait surtout, c'était sa carrière de peintre d'histoire et de scènes d'intérieur; dans chacune de nos expositions on voyait un grand nombre de ses ouvrages dans des genres très-variés. A l'instar du maître dans l'atelier duquel il avait commencé ses études, la peinture historique était le premier but de son ambition. Une grande toile, représentant *Œdipe à Colonne,* fut exposée par lui à Genève en 1820. Le livret de l'exposition contenait treize autres productions à l'huile du même peintre, dont douze portraits ou tableaux d'études et une *Sainte famille en repos.*[1] Les œuvres de Chaix furent généralement appréciées. Il se décida à envoyer son *Œdipe* au salon de Paris de 1822; les journaux français en parlèrent avec éloge; ce beau tableau fut aussi placé à l'exposition de Lille, et son auteur obtint une médaille décernée par la mairie de cette ville. Cet ouvrage offre un grand mérite de dessin; mais, peut-être, le peintre aurait dû ne pas oublier que le sujet avait été trop souvent traité. M. Eynard-Lullin

[1] Le livret de l'exposition de 1823 désignait treize ouvrages de lui. Celui de 1826 en indiquait onze. Celui de 1829 un plus grand nombre encore.

fit l'acquisition de l'*Œdipe*, qu'il donna au Musée ; c'est sûrement la composition la plus considérable de Chaix, mais son tableau sur le sujet de la *Délivrance de Bonivard* me paraît supérieur; je pense que c'est celle des œuvres historiques de Chaix qui sera toujours la plus remarquée. Un autre tableau d'histoire, de plus petite dimension, fut aussi exposé par Chaix en 1832; le sujet est tiré de l'histoire de Genève ; il représente le ministre Théodore Tronchin, au moment où il se sépare de sa famille pour aller consoler les pestiférés renfermés au lazaret (en 1610). M. Louis-Robert Tronchin avait indiqué le sujet à M. Chaix ; ce tableau figure maintenant dans la collection de M. Tronchin-Calandrini.[1] Ce fut le dernier tableau historique fait par notre artiste ; il avait éprouvé quelque découragement à la suite du concours sur le sujet de *Bonivard*, et dès lors il s'adonna aux tableaux de genre, s'attachant surtout à reproduire des scènes d'intérieur de couvents et de châteaux gothiques. On voit à Genève un grand nombre de ces tableaux d'intérieur d'un grand mérite ; l'un des plus remarquables représente le cloître de Talloires, où une jeune fille invoque la Vierge pour le rétablissement de la santé de sa mère : il fut acquis par M. l'ancien syndic Masbou.[2] Je citerai encore l'*Intérieur d'un couvent de capucins*, qui fut exposé en 1829,[3] et qui me paraît un des plus jolis tableaux de Chaix. Un autre de ses ouvrages, qui fut aussi fort admiré,

[1] Je possède une esquisse à l'huile de la première pensée de ce tableau, que M. Chaix avait donnée à son ami M. John Du Pan-Sarasin.

[2] Il avait été exposé à Genève en 1822.

[3] J'en fis l'acquisition à cette date.

représente une pauvre famille savoyarde, secourue au mont Saint-Bernard par deux religieux et un *marronnier*, qui les retirent de dessous la neige ; le chien qui les a découverts joue aussi son rôle ; la figure de la jeune fille qui soutient sa mère est particulièrement vraie de caractère et d'expression ; ce tableau fut acquis par MM. Fuesli de Zurich, qui l'ont fait graver.

Tout en reconnaissant le mérite des tableaux historiques de Chaix, on peut lui faire le reproche d'avoir été trop fidèle à l'école du maître (David); les poses des figures sont quelquefois académiques et ne semblent pas assez prises dans la nature; les draperies sont en général trop brillantes de couleur; mais le dessin est habituellement d'une grande perfection. A mon avis, Chaix sera plus apprécié comme peintre de genre que comme peintre d'histoire.

Si je passais des talents de l'artiste aux qualités de l'homme privé, je ne pourrais pas trop répéter tout ce que son caractère offrait d'aimable; instruit, sensible, bienveillant, bon, généreux et délicat, on trouvait en lui toutes les qualités qui attachent et qui assurent l'estime et la considération. Aussi n'oublierai-je jamais les rapports que j'ai eus avec lui.

Chaix mourut à Mornex à l'âge de 50 ans, au mois de juillet 1834. Son portrait, peint par lui-même, a été donné par ses enfants à la Société des Arts en 1847 ; il est placé dans la salle de ses séances.

§ 2. *Jean soit John Chaponnière.*

Le génie n'est pas toujours uni à la force physique et à la santé. Souvent, au contraire, la nature trop impres-

sionnable de l'artiste, ébranlée par des émotions vives et répétées, s'use dès le début de la carrière; l'homme ne conserve plus alors la force nécessaire pour se livrer aux travaux auxquels il se sent entraîné par sa passion pour l'art, et tel qu'un météore qui ne brille que quelques instants, on voit dépérir et s'éteindre prématurément cet être qui semblait privilégié.

Ces réflexions ont trouvé leur application, il y a peu d'années, dans la personne d'un jeune statuaire. John Chaponnière, né à Genève en 1801,[1] commença ses études de dessin dans les classes de la Société des Arts.[2] Ses travaux dans l'école de modelage révélèrent promptement ce talent qui faisait espérer pour l'avenir un grand sculpteur. Il recueillit successivement quelques-unes des palmes modestes qu'offre notre Société.[3]

Le désir de chercher l'instruction à des sources plus favorables au développement complet de l'artiste, le fit partir pour Paris à l'âge de 20 ans. Il entra à l'Ecole royale des beaux-arts et y étudia pendant plusieurs années.[4] A 24 ans, il commença à travailler chez Pradier, à la fois son ami et son maître. Mais son imagination ardente lui inspira le désir de visiter l'Italie; il exécuta ce projet en 1826. C'est à la vue des chefs-d'œuvre de l'antiquité que son talent devait prendre son essor. Fixé d'a-

[1] Jean Chaponnière, né à Genève le 22 messidor an IX (11 juillet 1801), fils de Jean-Jérôme Chaponnière et d'Andrienne Foulquier, sa femme.

[2] Il fut d'abord élève de feu M. Collart.

[3] Jean Chaponnière obtint, en 1820, le premier prix de la figure dans l'école de modelage, dirigée alors par MM. Jaquet et Wielandy.

[4] Chaponnière s'était distingué comme graveur (voyez p. 293).

bord à Naples, il ne tarda pas à s'y distinguer par des essais de composition. Il voulut que sa patrie pût juger du mérite de ses premiers essais, et envoya à Genève en 1827 une statue en plâtre, destinée à être exposée au Musée Rath; elle représentait une *jeune Grecque captive;* cette figure intéressante, affaissée sous le poids de la douleur, c'était un symbole touchant de l'état d'oppression dans lequel se trouvait alors la nation grecque. Elle excita l'admiration de tous les amateurs des beaux-arts. M. Favre-Bertrand, alors président du Comité grec de Genève, et M. Eynard, si connu par son dévouement à la cause des Hellènes, voulurent conserver au Musée ce bel échantillon du talent de notre jeune artiste, et en firent l'acquisition. Un an plus tard, en 1828, Chaponnière envoyait de Naples un groupe représentant *la Pêche et la Chasse*, ouvrage remarquable par la simplicité de la composition et la naïveté des figures. Il n'obtint cependant pas à Genève le même succès que la *jeune Grecque.* Chaponnière, sans se laisser décourager, en appela au public français ; son groupe fut exposé à Paris en 1831 sous le nom de *Daphnis et Chloé*; le *Journal des Débats* et le *Temps* en parlèrent avec les plus grands éloges. Le *Temps* exprimait le désir que le gouvernement fournît au sculpteur les moyens d'exécuter en marbre cette jolie composition.[1] Ce vœu ne fut pas accompli, mais Chaponnière reçut une médaille d'or après l'exposition.

En 1830, il avait placé à l'exposition de Berne une statue représentant l'*Enfant de Guillaume Tell*; cet ouvrage fut jugé très-favorablement ; Chaponnière en fit don au Musée de Berne.

[1] Journal *Le Temps*, feuille du 8 mai 1831.

Au mois de septembre 1831, le gouvernement français commença à s'adresser directement à Chaponnière ; il fut chargé de faire le buste en marbre du duc de Nemours; ce buste fut exécuté à Paris en 1833 ; le journal *Le Temps,* en rendant compte du salon, en parla avec les plus grands éloges : la tête est vivante et spirituelle, disait le journal. On voyait à cette même exposition une autre œuvre de Chaponnière, le buste de M. Dureau de la Malle. Enfin, la presse payait un juste tribut d'éloges à des statuettes en pied, véritables portraits, genre que Chaponnière avait adopté et qu'il exécutait avec goût et finesse ; la ressemblance de ces figurines était remarquable; nous avons pu en juger à Genève par celle qui représente M. James Pradier; on admire en particulier dans cet ouvrage le talent avec lequel l'artiste a su tirer parti du costume moderne, qui semble si peu favorable à l'art statuaire. Ces figurines, coulées en bronze, eurent un véritable succès à Paris. Il joignait à ses travaux de sculpture des compositions sur des sujets religieux et historiques, et des scènes d'intérieur, charmants dessins à la sépia, qui dénotaient une connaissance approfondie des sujets qu'il traitait; on y remarquait autant de goût et d'imagination que de pureté de dessin.[1]

En septembre 1833, Chaponnière fut chargé par le gouvernement français de l'exécution des bas-reliefs de l'une des quatre faces de l'Arc de l'Etoile ; le sujet du bas-

[1] Chaponnière fut chargé, par la Société des Arts, d'exécuter en marbre le bas-relief qui est au-dessous du buste de M. le professeur Marc-Auguste Pictet, placé dans la salle des séances de la Société des Arts. Ce bas-relief représente les trois Classes de la Société des Arts, organisées sous l'influence de la science.

relief était la *Prise d'Alexandrie par Kléber*; cet ouvrage, placé à l'exposition de Paris en 1834, y fut fort admiré ; le journal *L'Artiste* disait que c'était une des plus remarquables compositions du salon. La description qu'en a faite M. Gaberel est si complète que je désire la produire textuellement. [1]

« Debout, au centre du tableau, les pieds sur un monceau de ruines, Kléber, par sa pose guerrière et son expression inspirée, semble le génie de la France qui renverse d'un geste la puissance ottomane; un cimeterre vient de lui faire une profonde blessure à la tête; sa main gauche arrête le sang, et sa droite indique, par le plus énergique effort, la route la plus directe à ces guerriers de la république, aux allures brutales. Toutes les passions du soldat européen sont exprimées dans ce groupe; le vieux fantassin à l'uniforme usé, qui, du haut de l'échelle, s'élance sur le rempart, ne voit que le geste du général et se prépare à le suivre, insouciant des cimeterres qui se croiseront sur son passage: son camarade qui déchire la cartouche, choisit des yeux l'ennemi auquel il destine son premier coup; l'officier mourant n'exprime que le regret de tomber avant l'achèvement de la victoire, et le jeune conscrit, qui appelle ses compagnons échelonnés dans l'assaut, semble les convier à une fête. De l'autre côté, voici le sombre et calme fanatisme ottoman, qui contraste avec cet élan guerrier et cet enthousiasme français. Un vieil Aga renversé contemple avec une froide

[1] *Notice biographique sur John Chaponnière,* t. XVII de la *Bibliothèque Universelle de Genève*, septembre 1838, écrit de 19 pages, signé *J. Gaberel.* Si l'étendue de ce recueil me l'avait permis, je n'aurais pas hésité à transcrire la notice tout entière. Elle est aussi complète que bien écrite.

férocité le coup de cimeterre qu'il vient de porter à Kléber, et comme il ne juge pas la blessure mortelle, il saisit un pistolet dans sa ceinture, et jetant un regard de dédain sur la baïonnette qui va le percer, il calcule si le fer ennemi en s'enfonçant dans sa poitrine lui laissera le temps d'achever le général; mais les deux fils de l'Aga sont à ses côtés: l'un d'eux, mortellement frappé, oublie sa blessure et rassemble ses dernières forces pour arrêter le grenadier qui se précipite sur son père, l'autre à demi nu lève son poignard.... Ce jeune Arabe inspire une espèce d'effroi; ses formes si vivement accusées, l'effort terrible de son bras, l'expression de rage et de désespoir empreinte sur sa figure, tout montre que l'âme du fils passe tout entière dans le coup qui va préserver ou venger l'auteur de ses jours.... Derrière ces acteurs principaux une masse confuse de cimeterres, de piques et d'étendards à demi renversés, indique la foule immense d'ennemis que les Français auront à traverser pour se rendre maîtres de la ville: tous ces Orientaux en désordre n'expriment ni peur, ni regrets: leur fatalisme invincible les soutient jusqu'à la dernière heure. »

Cet ouvrage, en donnant à Chaponnière un rang distingué parmi les premiers artistes français, lui assignait sa véritable place; il semblait n'avoir plus en perspective que des palmes à cueillir. Mais ce bel avenir devait être obscurci par les premiers symptômes d'une maladie de poitrine. Chaponnière avait toujours la même passion pour l'art, et tandis qu'une ardeur fébrile l'excitait au travail, ses forces diminuaient, et son corps, amaigri et usé, dénotait les progrès d'un mal qui commençait à alarmer vivement sa famille et ses amis.

Un ouvrage capital absorbait surtout sa pensée: c'était un *David vainqueur de Goliath;* le modèle de cette belle statue était achevé, et avait été placé au salon de 1835. Le journal *L'Artiste* disait en en parlant: « C'est le morceau capital de l'exposition de sculpture de cette année; s'il y avait, ajoutait le rédacteur, plusieurs morceaux de cette force, nous ne serions pas en droit de nous plaindre et de crier à la perte de l'art. »

L'ambition de Chaponnière était de l'exécuter en marbre, mais la mort ne lui en laissa pas le temps; son frère l'avait ramené mourant à Genève, et le 19 juin 1835, le marasme trancha les jours de ce jeune homme si heureusement doué par la nature, et qui eût certainement figuré à côté de son ami Pradier.[1] Sa mort laissa de vifs et profonds regrets; ses qualités, qui se peignaient sur la plus aimable physionomie, avaient captivé tous ceux qui avaient eu le bonheur de le connaître. Genève a été ainsi privée trop tôt d'un artiste dont le nom doit être ajouté à la liste de ceux des hommes qui l'ont illustrée.

La statue du *David triomphant* étant l'ouvrage le plus remarquable qu'ait laissé Chaponnière, je ne résiste pas au désir de transcrire une lettre de M. Frédéric Lullin de Châteauvieux, adressée à M. Hornung, où elle est admirablement décrite.[2]

« Paris, 19 février 1836.

« M. Chaponnière a bien voulu me conduire, Monsieur, à l'atelier où se trouve déposée la statue du *jeune David*,

[1] Il avait été désigné, peu de temps auparavant, pour recevoir la décoration de la Légion d'honneur.

[2] Journal *Le Fédéral*, du 2 mars 1836.

dernier ouvrage du frère qu'il a perdu. Cet ouvrage aurait fixé la réputation de feu M. Chaponnière, s'il n'avait pas déjà pris sa place parmi les grands sculpteurs de notre âge. Cette figure juvénile, dont la chevelure et les traits annoncent seuls une puissance morale supérieure, n'a rien de théâtral, rien d'exagéré. Elle est posée avec une simplicité biblique devant la Divinité, à qui seule elle rend hommage du triomphe qu'elle vient de remporter. Elle n'en éprouve ni orgueil, ni abnégation, mais une plénitude de bonheur, qu'elle verse dans le ciel vers lequel s'élèvent ses regards.

« Cette jeune figure, appuyée sur le glaive énorme dont elle a dépouillé Goliath, n'exprime qu'un sentiment pur, avec une légère exaltation, entièrement différent de celui qu'on admire dans l'Apollon, sentiment où se fait sentir, avant tout, le dédain pour l'ignoble ennemi qu'il vient d'anéantir. Mais Apollon était lui-même le dieu qui ne rapportait qu'à sa propre providence la destruction du monstre qu'il venait de percer d'une flèche toujours sûre de ses coups. David connaît une autre providence, à laquelle il rend grâce d'une victoire incertaine et à laquelle il confie sa destinée. Cette différence a été bien sentie par M. Chaponnière, et il est si remarquable, Monsieur, qu'au petit nombre des grands artistes sculpteurs qui existent à la fois dans le monde, notre patrie en ait fourni deux en même temps, qu'il me paraîtrait aussi juste qu'honorable pour elle, de signaler ce phénomène passager, en possédant au moins deux des beaux ouvrages sortis de leurs mains.

« M. Pradier nous a dotés de sa statue de Rousseau, il ne reste à disposer que du *David* de M. Chaponnière :

il serait digne de sa patrie de le placer dans notre Musée, en procurant les moyens de couler en bronze le plâtre éphémère qu'il en a laissé et qu'une fin prématurée l'a empêché d'exécuter en marbre.

« Cette idée me préoccupe, Monsieur, ainsi que vous, et je m'empresse de vous la communiquer comme à un ami des arts aussi bien qu'artiste, comme à un ami de M. Chaponnière, comme à un ami de tout ce qui honore notre patrie. »

La pensée de MM. de Châteauvieux et Hornung fut adoptée à Genève. M. Hornung se mit à la tête d'une souscription qui s'éleva à 6000 francs, et fut remplie en deux jours. La statue, coulée en bronze, fut envoyée à Genève où elle figure au Musée Rath,[1] en attendant qu'une place plus convenable lui ait été assignée.[2]

§ 3. *François-Gédéon Reverdin.*

François-Gédéon Reverdin naquit à Genève en 1773. Il fit ses premières études de dessin dans nos écoles, et

[1] Le modèle de cette statue avait été cédé gratuitement par les héritiers de M. Chaponnière.

[2] Chaponnière a aussi laissé le modèle d'une statue représentant *Giotto dessinant sa chèvre*. Un *jeune pêcheur napolitain contemplant la mer*, petite statue donnée à M. Pictet-Calandrini, fut la dernière production de notre artiste. M. Hébert a lithographié cette statuette ; elle se trouve dans l'*Album de la Suisse romane*, t. IV, p. 96. On peut voir dans ce même *Album*, t. Ier, p. 143, un excellent portrait en profil de John Chaponnière, lithographié par D'Albert-Durade. [* La première esquisse de la *Prise d'Alexandrie* est au Musée Rath ; M. Poggi l'a lithographiée en 1874 pour la Société des Amis des beaux-arts. Une reproduction galvanoplastique de la *jeune Grecque* est placée dans le vestibule de la Bibliothèque publique, et le *David* en bronze dans la promenade des Bastions.]

particulièrement dans celle de M. Vanière, qui lui voua dès lors l'affection la plus vive. Il se rendit ensuite à Paris, et y devint élève de David. Il apprit sous ce grand maître à mettre à l'étude de l'antique toute l'importance que David y attachait lui-même; la correction et la pureté du dessin devinrent les traits caractéristiques du talent de Reverdin, et lui assignèrent un rang distingué parmi les artistes qui se vouèrent à l'enseignement.

En entrevoyant la carrière où il pouvait servir utilement les beaux-arts, Reverdin avait l'ambition d'y occuper une place relevée; il conçut la pensée de publier une série de modèles formant un cours régulier d'études, et conduisant l'élève depuis les premiers éléments de la figure, jusqu'à la période où il travaille d'après le relief. David, auquel il communiqua ce projet, l'encouragea à l'exécuter. Ces modèles, dessinés avec une rare perfection d'après les principaux chefs-d'œuvre, étaient gravés par les artistes les plus distingués de Paris. On admire particulièrement, parmi les modèles des études les plus relevées, la *Vénus de Médicis* et le *Laocoon*. Les expositions publiques de Genève ont offert plusieurs fois aux amateurs la vue de ces admirables dessins. Ainsi, à l'exposition de 1820, on put voir une *tête d'Aréthuse* qui était la perfection du genre.

L'ouvrage de Reverdin eut un grand succès, ce qui l'engagea à publier une seconde collection faisant suite à la première, c'est celle *d'Apollon et des Muses* copiées d'après les statues originales; les figures des Muses sont particulièrement destinées à l'étude des draperies. Plus tard, Reverdin eut le désir de reproduire la collection des portraits des peintres peints par eux-mêmes, que l'on

admire à Florence; l'Académie de cette ville, voulant encourager cette entreprise, décerna à Reverdin un diplôme de professeur de première classe; mais une mort prématurée l'arrêta au commencement de ce travail; quatre planches, gravées par des élèves de l'école de M. Schenker, sont les seules qui aient paru.

Reverdin était membre de la Société des Arts depuis le 15 mars 1816; il fut nommé directeur de l'école de la figure cette même année, en remplacement de son ancien maître, M. Vanière, et remplit cette place jusqu'à sa mort, en 1828.

Il appartient à ceux qui, comme moi, ont siégé longtemps dans le Comité des beaux-arts avec Reverdin, de rappeler tout l'intérêt que cet artiste distingué mettait à nos institutions; l'académie d'après nature, les expositions publiques, nos collections, étaient aussi bien que son école les objets de son active sollicitude. Il cherchait à stimuler les jeunes artistes, et à leur être utile par ses conseils et ses recommandations auprès des nombreux amis qu'il avait conservés à Paris. J'ai pu juger, en me présentant avec des lettres de lui chez plusieurs artistes distingués de cette ville, combien ils appréciaient son talent.

Reverdin a peint quelques têtes à l'huile, mais ce n'est pas ce qui a fait sa réputation ; elle se liera toujours à son cours d'études. Il a laissé deux fils, dont l'un a hérité de son goût pour les arts; il est devenu l'un des meilleurs architectes de Genève.

§ 4. *Marc Henry.*

Marc Henry naquit à Genève en 1782. Il fit ses premières études de dessin dans les écoles de la Société des

Arts, et reçut ensuite des directions du peintre Vaucher, artiste fort bienveillant et qui s'attachait tout particulièrement à ses élèves. Henry avait une vive passion pour son art; sa position l'obligea à chercher dans son talent un moyen de subsistance. La fabrique de bijouterie occupait un assez grand nombre de peintres; Henry se livra à la peinture en émail, sous la direction de M. Jean-Abraham Lissignol, excellent peintre en ce genre et très-habile dessinateur; Henry se rendit ensuite à Paris, et y travailla chez le comte Sommariva à des copies de tableaux de grands maîtres; puis il revint à Genève. Il négligea quelque temps la peinture, où il ne trouvait pas des ressources suffisantes, et s'occupa de musique; mais revenant ensuite à l'art dans lequel il avait déjà obtenu des succès marquants, il se livra de nouveau à la peinture, et particulièrement au portrait. Il exposa en 1829 trois fort belles copies de tableaux de la collection de M. Tronchin, et, en 1837, une *Vénus* d'après le Titien, la *Vierge à la chaise* d'après Raphaël, *saint Georges* d'après Wouwermans, et un tableau d'enfants d'après Lawrence; ces peintures furent admirées par tous les connaisseurs.

La Société des Arts ayant, à l'aide de la fondation de M. Blanc, ouvert en 1839 un concours pour la peinture en émail, Henry obtint le premier prix: l'ouvrage couronné était la copie d'un admirable portrait de feu l'ancien trésorier Du Pan-Sarasin, peint par Saint-Ours. Le concours avait réuni les ouvrages d'un grand nombre de concurrents; le prix accordé à Henry lui assigna le rang qu'il devait occuper parmi les peintres de la fabrique. Il se consacra dès lors à l'enseignement et ouvrit une école de peinture en émail; ses élèves eurent successive-

ment l'avantage de remporter, en 1841 et 1843, le prix que lui-même avait obtenu en 1839; c'est dire que Henry avait un grand talent pour l'enseignement, et qu'il forma promptement des élèves distingués.

Feu M. Jean-Louis Du Pan possédait une collection de fort beaux émaux de Henry; je citerai en particulier, outre la plaque du portrait de son père couronné en 1839, les portraits de Mallet-Du Pan, de Saussure d'après le portrait de Saint-Ours, du professeur de Candolle,* de Sismondi, du pasteur Munier; tous sont des ouvrages d'un grand mérite. J'ai vu beaucoup d'autres portraits de cet artiste d'une grande ressemblance, et en particulier des portraits de jeunes femmes pleins de grâce.

Henry fut nommé membre de la Société des Arts en 1841; il mourut le 23 mai 1845 à l'âge de 63 ans. J'accompagnai M. le président de la Société dans la visite qu'il fit à sa famille, et là j'entendis avec attendrissement l'expression douloureuse des regrets que causait sa mort. Ses anciens collègues étaient unanimes à reconnaître ses aimables qualités d'ami dévoué, d'homme bienveillant et d'artiste modeste. Tous déplorèrent cette mort, qui enlevait à Genève un peintre en émail si distingué.[1]

§ 5. *Alexandre-Maurice Alméras.*

Alexandre-Maurice Alméras, né à Genève en 1784, fut un bon dessinateur et un excellent maître. Son père, qui exerçait l'état de graveur, le destinait d'abord à suivre

* Ces portraits sur émail de H.-B. de Saussure et d'A.-P. de Candolle se voient au Musée Rath.

[1] En parlant (p. 262 et suiv.) des peintres en émail que Genève a produits, j'ai omis de mentionner M. Dufey, fixé à Paris,

sa profession, mais le jeune Alméras préféra se vouer à la carrière du dessin. Placé chez M. Jérémie Arlaud, il s'y livra d'abord à l'étude de la figure; ses succès furent assez rapides pour lui permettre de remplacer son maître dans la direction de la classe qu'il avait établie. Il joignit à l'étude de la figure celle du paysage et des fleurs; il ne tarda pas à devenir l'un des maîtres de dessin les plus occupés de Genève. En 1810, il épousa Mlle Anne Chappuis qui, comme lui, avait le goût des arts; livrés tous les deux à l'enseignement, cette occupation commune donna le plus vif intérêt à leur vie; leur talent se faisait remarquer surtout dans la peinture des fleurs, qu'ils savaient grouper avec beaucoup de goût. Lorsque, quelques années après, le désir d'être utiles à notre illustre compatriote de Candolle engagea un grand nombre de dames à reproduire en huit jours environ mille dessins de la Flore du Mexique, on peut dire que la plupart des personnes qui travaillèrent à cette collection étaient des élèves de M. ou de Mme Alméras; elles contribuèrent puissamment à activer la copie de cette collection.[1]

Alméras put soustraire parfois à ses leçons le temps nécessaire pour se livrer à des études de paysage d'après nature; il avait reçu dans sa jeunesse des conseils de de la Rive, et l'avait même accompagné dans quelques-unes de ses excursions pittoresques. Il se livra plus tard

où il est mort. Cet habile artiste se faisait remarquer particulièrement par le talent avec lequel il copiait les portraits de Petitot: il existe un grand nombre de ces copies, qui sont fort estimées.

[1] Mme Alméras a formé aussi un grand nombre d'élèves dans l'art de la découpure.

à la peinture à l'huile et nous avons vu, dans quelques expositions,[1] des paysages de lui peints avec goût. La touche en était gracieuse, mais on pouvait quelquefois reprocher à ses tableaux de n'être pas une représentation assez fidèle de la nature. Je possède un ouvrage de cet artiste auquel on n'adressera pas cette critique : c'est une peinture du *Glacier des Bossons*, faite dans l'année où les aiguilles azurées de ce glacier descendirent au travers des sapins jusque près de la grande route du Prieuré. Ce tableau est d'une vérité parfaite. M. Alméras voulut bien me le destiner, et je le conserve comme un souvenir précieux de l'amitié de cet aimable artiste.

Ses paysages à la sépia et à la mine de plomb ont été habituellement recherchés pour les collections d'albums.

M. Alméras se présenta en 1826 pour la place de directeur de l'école d'ornement de la Société des Arts, et concourut avec M. Durelli. Dans ce concours, le Comité éprouva le regret de n'avoir pas deux places à donner, car M. Alméras, déjà connu avantageusement par ses ouvrages de paysages et de figures, montra dans cette occasion un vrai talent dans le dessin de l'ornement.

Alméras avait eu toujours les yeux délicats : il dut renoncer plus tôt que cela n'arrive d'ordinaire à sa carrière active de dessinateur. Retiré à la campagne, il eut la douleur de perdre sa femme au moment où une fortune modeste et honorablement acquise lui permettait de jouir du repos et de s'occuper des beaux-arts en amateur. Sa santé déclina constamment dès lors. Il souffrit particulièrement des fatigues qu'il éprouva dans un incendie où

[1] Notamment en 1823 et 1826.

son zèle l'avait entraîné; il mourut le 19 août 1841. Il avait été nommé membre de la Société des Arts en 1827, et s'était montré constamment un zélé coopérateur de ses travaux. Alméras était éminemment obligeant et d'un commerce fort aimable; sa mort laissa de vifs regrets.

§ 6. *Charles-Simon Pradier.*

Charles-Simon Pradier, né à Genève en 1782, frère aîné de l'illustre statuaire,* a été l'un des graveurs les plus distingués de l'époque actuelle.[1] Les encouragements qu'offre une grande capitale l'attirèrent promptement à Paris, où son talent pour la gravure en taille-douce lui assigna bientôt l'une des premières places parmi les artistes de France. Membre du Comité de dessin de la Société des Arts en 1812, son éloignement habituel de Genève l'empêcha de faire partie de la Société elle-même.

Parmi les ouvrages remarquables que Pradier a laissés, je désignerai, comme intéressant plus particulièrement Genève, les gravures des portraits des professeurs H.-B. de Saussure d'après Saint-Ours, et Jurine d'après Arlaud. J'indiquerai parmi ses plus belles gravures la *Vierge aux ruines*, de Raphaël; *Raphaël et la Fornarine; Psyché et l'Amour,* d'après Gérard; les portraits du pape Pie VII, de Ducis, d'Ingres, de la reine Hortense, de la fille du Titien.

La gravure de *Virgile lisant à Auguste et à Octavie l'éloge de Marcellus* valut à Pradier la croix de la Légion

* Jean-Jacques, dit James Pradier, né à Genève le 23 mai 1790, mort le 5 juin 1852.

[1] Il était l'élève de Desnoyers, membre de l'Institut.

d'honneur. Son dernier ouvrage, fait d'après un tableau d'Ingres, représente *Jésus donnant les clefs à saint Pierre ;* les connaisseurs prétendirent que c'était la plus belle gravure qui eût été faite depuis vingt ans, soit pour la pureté du dessin, soit pour le fini ; la tête de Jésus surtout offre un moelleux que l'on voit bien rarement dans les gravures au burin ; Pradier avait travaillé à ce dernier ouvrage pendant sept années. On a pu voir cette gravure à l'exposition de Genève du mois d'août 1847. [1]

Mais la santé de Pradier, profondément altérée, déclinait chaque jour ; il désira respirer l'air natal et revint à Genève en 1847 ; les symptômes de langueur devinrent plus alarmants, et il mourut à Mornex le 21 juillet 1847. Il fut enseveli à Genève.

[1] Pradier a laissé aussi quelques belles gravures à l'eau-forte.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

DÈS LES TEMPS ANCIENS JUSQU'A LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE.

DEUXIÈME PARTIE.

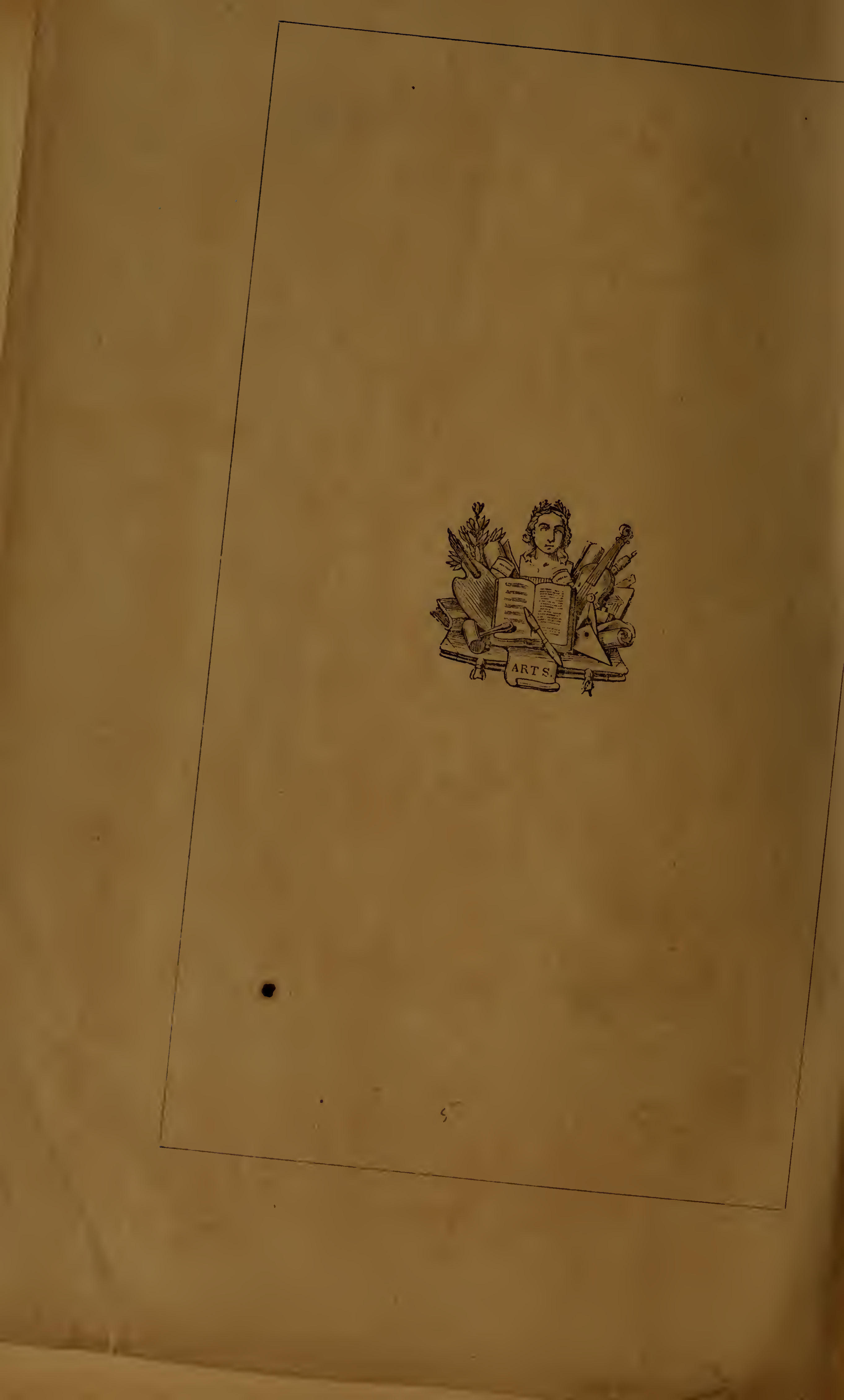
DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

TROISIÈME PARTIE.

TABLEAU DU MOUVEMENT IMPRIMÉ AUX BEAUX-ARTS DE 1776 A 1814.

QUATRIÈME PARTIE.

TABLEAU DU MOUVEMENT IMPRIMÉ AUX BEAUX-ARTS PENDANT LA PÉRIODE D'ENVIRON TRENTE ANNÉES QUI A SUIVI LA RESTAURATION DE LA RÉPUBLIQUE.


ARTS.

